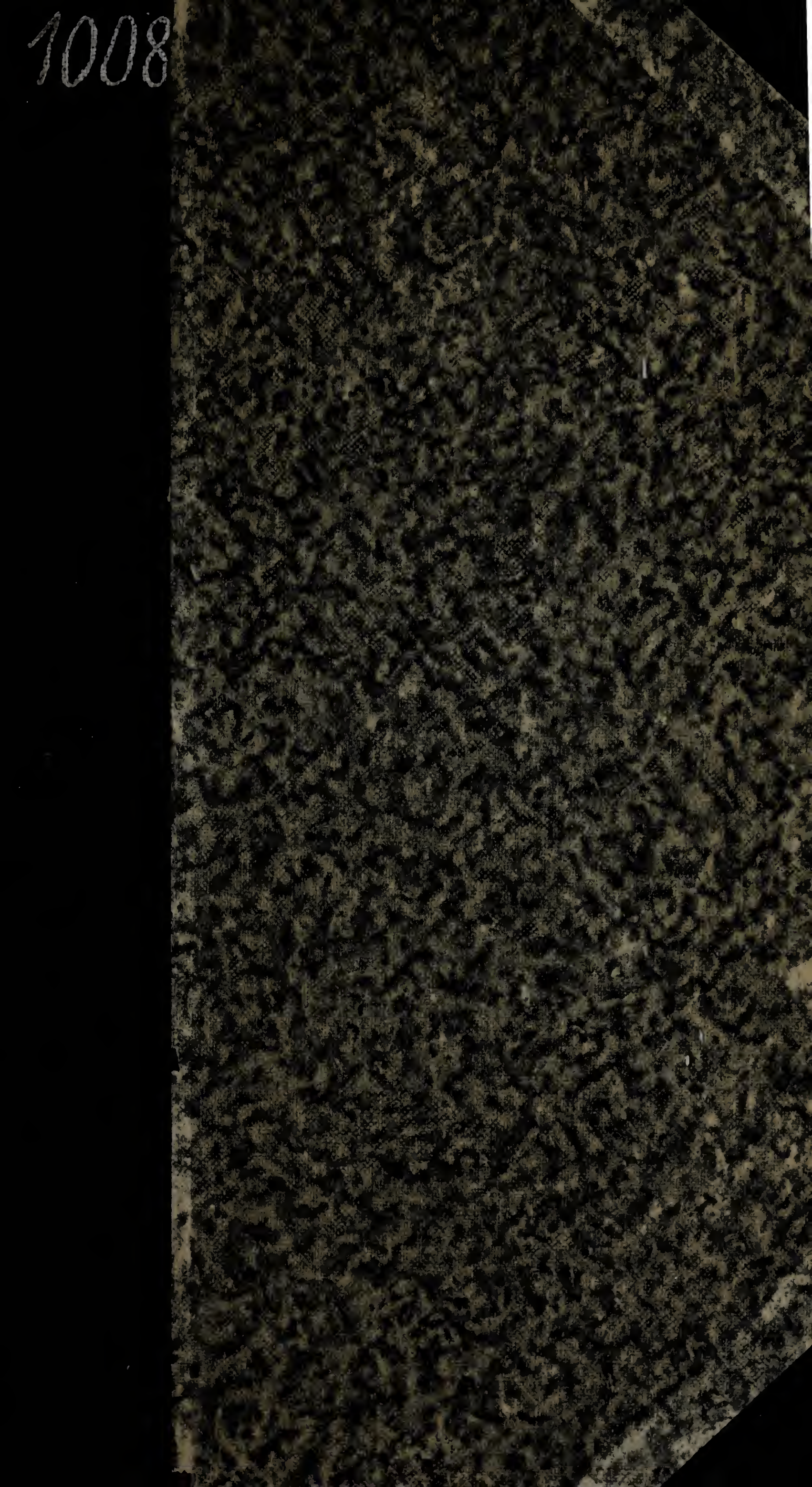


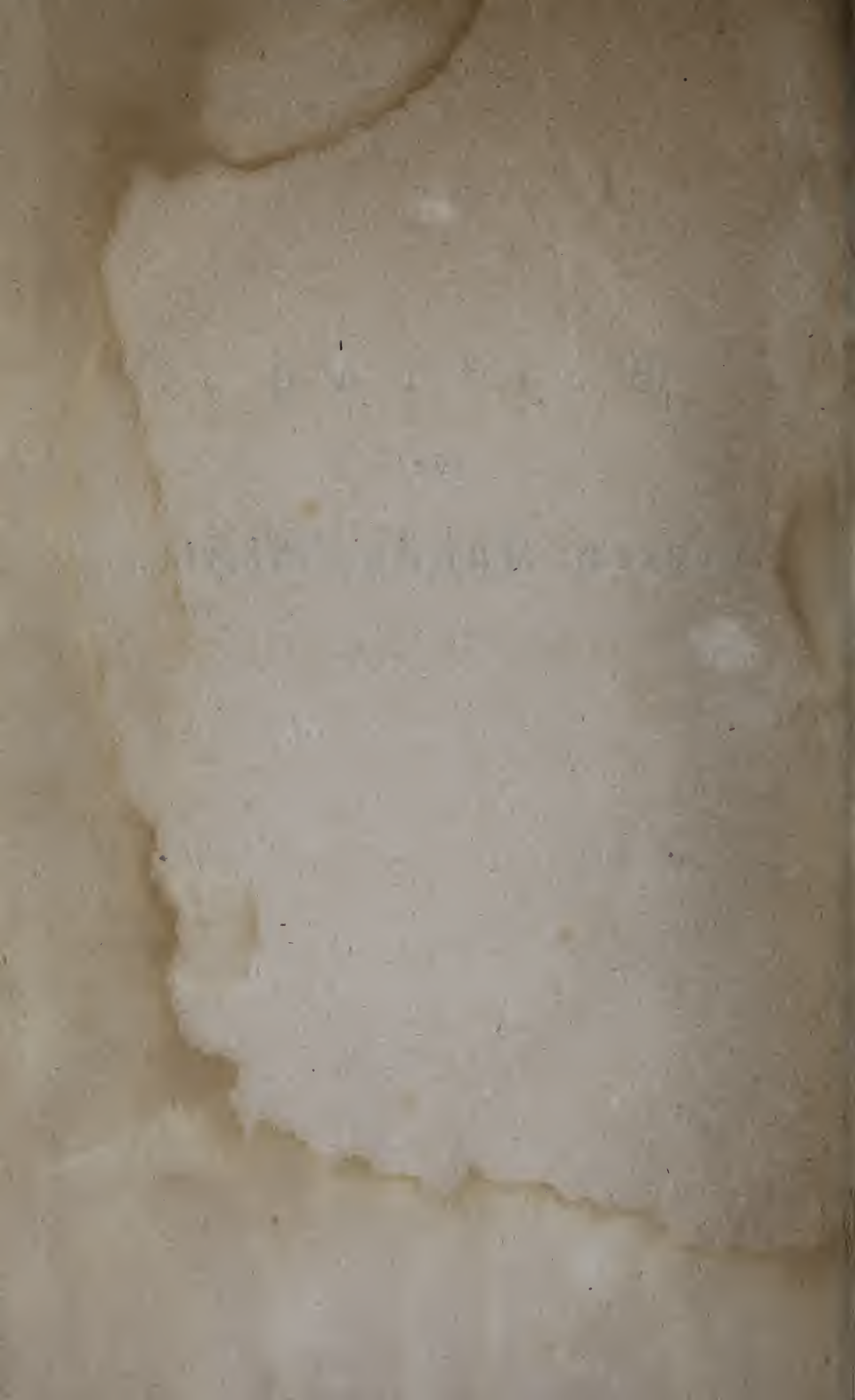




Beiträge

zur

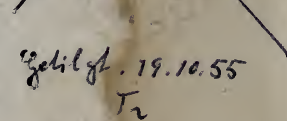
neuern Kunstgeschichte.



Beiträge zur neuern Kunstgeschichte

von

Ernst Förster.



Mit vier Kupfertafeln.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1835.

An

Se. Königliche Hoheit

den

Kronprinzen

Maximilian

von Bayern.

Durchlauchtigster Kronprinz!
Gnädigster Kronprinz und Herr!

Wenn ich es wage, gegenwärtiges Buch vor Ew. Königlichen Hoheit niederzulegen, so habe ich dafür keine andere Entschuldigung, als den alten, sogar religiösen Gebrauch, nach welchem die Erstlinge aller Frucht dem geweiht wurden, der ihnen das Dasein gegeben.

Ew. Königl. Hoheit haben, im Hinblick auf eine Periode in der Geschichte der neueren Kunst, deren Werke — die Zeugen einer reichbegabten, für alle kommende Jahrhunderte nahrunghaltigen Zeit — zerstreut, ungekannt und zum Theil mißhandelt in ihrer Heimath, dem Ver-

derben entgegengehen, den großartigen Gedanken gefaßt, sie durch möglichst getreue Abbildungen wenigstens für die Geschichte der Kunst zu erhalten.

Ew. Königl. Hoheit haben mich gewürdigt, bei diesem ruhmvollen Werke thätig sein zu dürfen. Was ich in HöchstIhrem Auftrage nach den Werken der alten pisanischen Bildhauer und der florentinischen Maler gezeichnet, habe ich in die Hände Ew. Königl. Hoheit niedergelegt. Was ich außerdem an urkundlichen Nachrichten gesammelt, sowie durch an-

dere Forschungen für die Aufklärung der Geschichte der neueren Kunst gewonnen, habe ich in gegenwärtigem Buche zusammenzustellen gesucht.

Vertrauend auf die Nachsicht Ew. Königl. Hoheit, die bisher meine geringen Leistungen nach der Redlichkeit und dem Eifer meiner Bestrebungen huldreich zu schätzen geruht, bin ich so kühn, ein Werk, das nur unter dem Schutze HöchstIhres Königlichen Namens entstanden, fernerhin unter denselben zu stellen, und es mit der Hoffnung auf eine gnä-

dige Aufnahme als ein schwaches Zeichen des tiefgefühltesten Dankes Ew. Königl. Hoheit darzubringen, und verharre in tiefster Unterthänigkeit

Ew. Königlichen Hoheit

dankergebenster

Ernst Förster.

Inhalt.

Vorwort.

Vorliegende Abhandlungen sind das Ergebniß der kunsthistorischen Forschungen, die meine künstlerischen Arbeiten, mit denen ich in Auftrag Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen Maximilian von Bayern in Italien, namentlich in Pisa, Lucca, Florenz und Siena acht Monate lang beschäftigt war, begleiteten. Sie sind nicht ohne Rücksichtnahme auf die dahin gehörigen kunstgeschichtlichen Werke entstanden, sie enthalten aber wesentlich neue, wohlbegründete Thatsachen, und eben so neue und, wie ich glauben darf, nicht minder begründete Ansichten für die neuere Kunstgeschichte. Ich übergebe sie, in Erwartung günstiger Aufnahme, den Freunden derselben als einen Beitrag zu ihrem Auf- und Ausbau.

Ich habe mich häufig auf die „italienischen Forschungen des Herrn v. Rumohr" bezogen, als auf das neueste Werk, in welchem ein großer

Schatz kritisch gesammelter Kunstkentnisse niedergelegt ist. In vielen Stücken weicht meine Ansicht sehr entschieden von der dieses geehrten Kunstforschers ab; dies hindert mich aber nicht, den schon früher einmal öffentlich ausgesprochenen Dank gegen ihn, als denjenigen zu wiederholen, der mir zuerst den Weg besonnener Forschung gezeigt.

Außer der Feststellung und Berichtigung von Thatsachen, lag es mir nun besonders an einer anschaulichen Darstellung des innern Lebens, der organischen Entwickelung der neuern Kunst und ihrer Meister, sowie des Gehaltes der Werke derselben, sofern sie in den Kreis meiner Untersuchungen fielen. Möge dies Bestreben an den nachfolgenden Abhandlungen sichtbar sein.

Ich habe einige wenige Zeichnungen, die ich mit größter Treue angefertigt, zum bessern Verständniß mehrer hauptsächlicher Angaben beigefügt. Ein umfassendes Werk über neuere Kunstgeschichte bedingt eine möglichst vollständige Sammlung von größern und ausgeführtern Blättern, wie ich sie in die Hände Sr. Königl. Hoheit niedergelegt, und wir dürfen es als ein besonderes Glück preisen, daß ein Fürst, in dessen erhabenem Hause die Liebe zu Kunst und Wis-

senschaft seit den ältesten Zeiten ein heiliges Erbgut ist, ein so ruhmvolles und großartiges Unternehmen begonnen. Wir dürfen also hoffen, jene Periode der Geschichte der Menschheit, in welcher diese ein neues Frühjahr mit der reichsten Blüthenentfaltung feierte, aus der Dämmerung, in welcher sie übelberechtigte Geringschätzung, Leichtsinn und Roheit so lange gelassen, endlich ans Licht geführt zu sehen.

München, den 16. Febr. 1835.

Ernst Förster.

Über
das Leben und die Werke
des
alten toscanischen Bildhauers
Nichola Pisano.

Nichts ist so sehr geeignet, unsre Aufmerksamkeit und Forscherlust zu wecken, als wenn wir in der Geschichte irgend eine einzelne menschliche Erscheinung gesondert, gleichsam im Widerspruch mit ihrer Zeit über dieselbe emporragen und eine neue begründen sehen. Wir wissen, daß es der Genius ist, dem dies Außerordentliche gelingt, dem die Menschheit huldigt und der sich nicht zerlegen und nicht zusammensetzen läßt; aber es reizt uns doch, die verschiedenen Einflüsse kennen zu lernen, unter denen er erwachsen und gedeihen konnte; wir wollen wenigstens die Trümmer der Brücke aufsuchen, über welche er zu uns gegangen.

Eine solche geniale Erscheinung in der Geschichte der Kunst ist Nichola von Pisa, diese erste Blüte an der köstlichen Pflanze, in deren gesunde Zweige der Frühlingssaft des zwölften Jahrhunderts strömte, der, indem er sich des Stoffs bemächtigte, der zerstreut vor ihm lag, und die dunklen Bestrebungen seiner Zeit mit Bewußtsein zum Beweggrund seines Thuns machte, sich den Ehrennamen des Wiederherstellers der Kunst im Mittelalter erwarb.

Von den frühen Lebensumständen dieses außerordentlichen Menschen wissen wir leider weiter nichts, als daß er ungefähr ums Jahr 1200, vielleicht zu Siena geboren —

der Stadt, in welcher zu jener Zeit die Malerei einen höhern Standpunkt als im übrigen Italien gewonnen, und deren Künstler fester und länger als die übrigen die alten, namentlich griechischen, Ueberlieferungen beibehielten; daß sein Vater Petrus hieß, schwerlich ein Künstler war und aus Apulien stammte *). Wem er seine erste künstlerische Bildung zu verdanken, wo er zuerst gearbeitet habe, ist unbekannt, da die Angabe des Vasari, als habe er unter griechischen Meistern am Dom und an der Taufkirche zu Pisa seine ersten Studien gemacht, schon um deshalb höchst unzuverlässig, als die bezeichneten Werke schwerlich griechischen Ursprungs sind, bis jetzt durch keine bessere ersetzt worden ist. Von größerer Wahrscheinlichkeit ist die zweite Annahme des Vasari, daß Nichola sich an den schönen antiken Sarkophagen, welche die siegreichen und kunstliebenden Pisaner aus Sicilien, Amalfi und andern Orten als Beute in ihre Vaterstadt geführt, seine Vorbilder genommen und im Nachahmen der darauf angebrachten sowol nackten als bekleideten Gestalten jene Fertigkeit erlangt habe, die seinen weitverbreiteten Ruhm als ersten Bildhauer seiner Zeit begründen mußte **).

In Siena, wo erst im Jahre 1225 der Neubau des Doms, der eine größere bildnerische Thätigkeit hervorrief, begonnen wurde, finden sich keine ältern Sculpturen, die

---

*) In einer Quittung des Domarchivs von Pistoja (Libro di Bando nell' archivio di S. Jacopo etc.) vom Jahre 1273 heißt es: magistro nichole quondam petri de Senis. Wäre Petrus Künstler gewesen, würde es heißen: quond. magistri petri etc. In einem aus dem Domarchiv von Siena entnommenen Document (Archivio dell' opera del duomo di Siena, pergamene 293) heißt er magister nicholas petri de apulia.

**) Siehe Vasari, „Lebensbeschreibungen" rc. D. A. I. S. 81 f.

zu der Annahme berechtigen, des Nichola Meister sei dort zu suchen. Cicognara läßt ihn in früher Jugend die Antiken in Rom studiren, ohne angeben zu können, welche derselben damals schon aus ihrem Grabe auferstanden — und stützt sich dabei auf die bisher unbestrittene Thatsache, daß er im Jahr 1225 das Grabmal des h. Domenicus zu Bologna errichtet und mit Reliefs geziert, in denen Nachbildungen römischer Statuen, z. B. des Sklaven im Capitol, unleugbar vorkommen *). Mit gleichem, ja vielleicht mit größerm Rechte, wie sich später ergeben wird, würde ich Florenz als den Ort bezeichnen können, an dem er erste entscheidende Eindrücke empfangen von einer weniger entlegenen Zeit, und von minder ergreifenden Werken als den genannten römischen **).

Wie dem auch sei: da die Geschichte keinen Meister nennt, dem Nichola seine Bildung verdankt, so sind wir berechtigt, die Zeit selbst als die hohe Schule zu bezeichnen, aus der er, Vieles von Vielen empfangend, doch das Beste aus sich entfaltend, wohlgerüstet heraustrat.

Zu diesem Zwecke wird es nöthig sein, einen flüchtigen Blick auf die Zeit selbst zu werfen, über der das Dämmerlicht, das mit den ersten Kreuzzügen über Europa sich ver-

---

*) Cicognara, Storia della scultura I. pag. 356. Auch legt er daselbst einen wol unnöthigen Werth auf die Aussage eines neapolitanischen Scribenten Celano, der Nichola mit Kaiser Friedrich II., und in dessen Auftrag im Jahre 1221 nach Neapel reisen läßt, um das castello uovo zu bauen; eine wol etwas zu schwierige Aufgabe für einen etwa 21jährigen Jüngling.

**) Im Kunstbl. 1826, „Anfänge ital. Kunst" (einer Reihenfolge von Aufsätzen, die einen sehr gebildeten und ächten Kunstsinn zeigen), wird seine Bildung, jedoch ohne hinreichende Begründung, mit den parmesaner Bildhauern des zwölften Jahrhunderts in Verbindung gesetzt.

breitet, mit der Eroberung Konstantinopels und der daraus erfolgten Verbreitung altgriechischer Bildung allmälig in Morgensonnenglanz sich zu verwandeln begann. Es ist bekannt, welche große Frage zur Zeit des zweiten Friedrich die Welt bewegte, und wie die Erschütterung des größten Kampfes menschheitlicher Interessen bis in die untersten Tiefen des bürgerlichen Lebens dringen und treibend auf jedes geistige Samenkorn wirken mußte. So sehen wir überall als Folge äußerer Bewegungen das Hervortreten großer geistiger Individualitäten, wie schon das Sprichwort sagt, daß im Wettersturme die Saat gedeihe. Aber dennoch müßte es unerklärlich bleiben, wie mitten im Toben bürgerlicher Kriege, fast unter dem Hufschlage der Schlachtrosse die zarten Keime einer Kunst Leben und Kraft gewinnen konnten, die mehr als jede andere äußere Ruhe und gesicherten Reichthum voraussetzt; dächte man nicht daran, daß jene Kämpfe — von einzelnen adeligen Parteien, denen nur die Bewegung der Zeit ihre Farbe gab, meist mit Hülfe fremder Söldner geführt — die große bürgerliche Masse des Volks, zu welcher die Künstler als Zunftgenossen gehörten, nicht sowol unberührt ließen, als vielmehr deren Aufleben und steigende Macht begründeten. Nichts ist natürlicher als das Bestreben, von dem erworbenen Gut öffentlich Zeugniß abzulegen und im Bewußtsein hinlänglicher Kräfte mit Jedem deshalb in die Schranken zu treten. Bei dem durch die Zeitereignisse hervorgerufenen Durst nach Ruhm, bei einem durch das immer weiter sich verbreitende Wort gesteigerten Bedürfniß bildlicher Anschauung, bei der immer klarer werdenden Erkenntniß, daß in den Werken der Kunst eine unmittelbar bezwingende Kraft und ein unvergänglicher Glanz ruhe, der weit über alle Zeiten hinüber-

leuchte, mußten jene wol das Ziel werden, für welches die Zeitgenossen durch die gute Eris, wie sie Hesiodos nennt, entflammt wurden, und welches, bei der allgemeinen Herrschaft der Kirche über die Gemüther, unmittelbar neben dieser stand. Der Baukunst mit ihren hoch über den gewöhnlichen Gesichtskreis aufstrebenden Massen war der Vortritt gestattet, und vor Allen hatten Pisa und Venedig für die gewonnenen Schätze von ihr herrliche Tempel eingetauscht. Zu deren Schmuck bedurfte man der übrigen Künste, und so sehen wir schon im 12. Jahrhundert Malerei und Sculptur, wenn auch auf unteren Stufen, sich regen. Während wir in Bezug auf Nichola nur bei der letzten verweilen, bemerken wir an ihren Werken zwar noch eine gänzliche Kindheit des Geistes, eine Unbeholfenheit des Leibes, daß wir kaum das werdende Licht ahnen; aber doch treten in dieser Dämmerung, in welcher, wie in der physischen, fast alle Unterschiede verschwinden, deren zwei ziemlich deutlich hervor: nämlich einmal in Bezug auf Darstellung ein Festhalten und Weitertragen traditioneller bildlicher Anschauungen in rohen, ganz umhüllten Formen; daneben aber in Bezug auf äußere Gestaltung ein kaum bewußtes Anschließen an Ueberlieferungen aus der classischen Zeit, welches sich nicht überall als nothwendige Folge spätgriechischer Einflüsse ergibt. Beiden Richtungen aber gemeinschaftlich ist ein Gedankenreichthum, der sich in Bildern statt in Worten auszusprechen gewaltsam drängt. Dies war der damalige Standpunkt der Sculptur, wie man noch heut zu Tage an den Architraven verschiedener alter Kirchthüren zu Lucca, Pistoja, Pisa &c., sowie an Kanzeln und Taufsteinen an gedachten und andern Orten, die aus jener Zeit herrühren, wahrnehmen kann. Es würde mich indeß

unfehlbar zu weit abführen, wollte ich alle, oder nur die meisten der bezeichneten Arbeiten eines Graamons, Biduinus, Enricus, Guiglielmus ꝛc. einer nähern Betrachtung unterwerfen. Es wird hinreichen, für jede der obengenannten Richtungen einige bezeichnende Werke zu nennen.

Ums Jahr 1180 lebte in der Stadt Pisa oder deren Nähe ein Meister Steinmetz, in dem das künstlerische Bewußtsein sich bereits soweit gesteigert, daß er seine Werke nicht ohne seinen Namen — Biduinus *) hieß er — auf die Nachwelt wollte kommen lassen. Von ihm sieht man noch jetzt an der Vorderseite der Kirche in S. Casciano, einem Dörfchen in der Nähe von Pisa, mehre Reliefs mit der Unterschrift: hoc opus quod cernis biduinus docte peregit; und der Inschrift an einer andern Stelle: undecies centum et octoginta post anni tempore quod deus est fluxerant de virgine natus. Außer der Erweckung Lazari und dem Einzug Christi in Jerusalem sieht man noch einen Hirten, der vielerlei wildes und zahmes Gethier vor sich hintreibt, so wie unter diesem einen Löwen, der einen Widder überfällt. Die Arbeit ist in hohem Grade roh und gefühllos zu nennen, kaum eine körperliche, geschweige eine geistige Regung ist wahrzunehmen; in militairischer Ordnung folgen die Apostel ihrem Herrn, einer das treue Abbild des andern; wie Säcke liegen die Gewänder um den Leib, und die Falten wurmartig und parallel über die eingenähte Gestalt, deren Theile und Bewegung sie nothdürftig bezeichnen. Dagegen ist in dem Hirten mit den wilden und zahmen Thieren, noch mehr aber in dem Engel, welcher den Sargdeckel vom Grabe des Lazarus hebt, und welcher als eine der Christo dienenden

*) Der Name hat einen deutschen Klang.

Mächte erscheint, das Durchschimmern des sich regenden Gedankens fühlbar. — Noch mehr würde dies bei wahrscheinlich spätern Arbeiten desselben Meisters der Fall sein, die wir an den Eingängen der alten Kirche S. Salvatore in Lucca finden, wenn uns der Inhalt derselben ganz verständlich wäre. Zwar trägt nur das eine des Autors Namen, allein es ist kaum zu zweifeln, daß ihm beide angehören. Das Relief an der vordern Thür stellt die Parabel von der Hochzeit des Königsohnes vor. Das gekrönte Brautpaar sitzt mit andern Gästen an einer Tafel; daneben steht der König, über dessen Bedeutung (als Christus) der Heiligenschein am Haupt Aufschluß giebt. Ein Diener läutet an der Glocke des Thurmes, wodurch sowol die Einladung zum Gastmahl in der Parabel, als zur Kirche ausgesprochen ist. Zur Ausschmückung gehört ein Diener, der Speise aufträgt, und eine weitere Reihe Gäste. Das zweite, mit des Meisters Namen bezeichnete *) Relief scheint die Marter des heil. Nikolaus vorzustellen, wenigstens wird ein als solcher durch die Beischrift und den Heilgenschein bezeichneter Mann, ganz entkleidet, von zwei Männern in ein mit irgend einer Flüssigkeit angefülltes Gefäß gelassen. Zu beiden Seiten aber häufen sich Räthsel. Männchen von höchst sonderbarem Aussehen, mit unbeschreiblich dicken Köpfen und kurzen Armen — wie man sie als Deckel etruskischer Grabmäler sieht — gucken, zum Theil mit Stöcken oder dem Kreuz bewaffnet,

---

*) Zum Theil auf dem Gefäße in der Mitte des Bildes, zum Theil auf dem Grunde steht: Biduinus me fecit hoc opus. Dies hat Herr von Rumohr „Ital. Forschgg." I. S. 261., der das letzte Wort nicht gefunden, übersehen, sowie er aus dem getrennt geschriebenen Namen F. Nich - olaus psbr (presbyter) den Heiligen und einen Besteller Olavi irrig herausliest.

hinter Säulen oder aus Fenstern neckend oder neugierig vor; zu beiden Seiten stehen kleine Tempel, in denen auf der einen Seite, außer einem eben beschriebenen Männlein, eine zwischen Säulen herabhängende Ampel, auf der andern ein muthmaßlicher Ochs und ein Löwe, die sich gegen die Säule aufrichten, zu sehen sind. Es ist mir nicht gelungen, die Deutung dieser Phantome zu finden.

Noch mystischer als dieses ist das Relief am Taufbrunnen zu S. Frediano in derselben Stadt, urkundlich von einem Meister Robertus im J. 1151 gefertigt *). Es umgibt ein weites Becken mit vielen Figuren und Darstellungen, die unter sich in irgend eine Verbindung oder nur in eine richtige Reihenfolge zu bringen, mir bisher, trotz wiederholter Untersuchungen, so wenig gelang als einem meiner Vorfahren. Zwei Darstellungen indeß, sich diamentral entgegengesetzt, scheinen Hauptpunkte zu bilden: Ein Kindeskopf mit einem Heiligenschein in einer Schale, auf einem Baume, und an der entgegengesetzten Seite des Brunnens möglicher-

---

*) Auf dem obern Rande des Brunnens sieht man die durch vieles Betasten und durch eine eiserne Klammer beschädigte Inschrift:

✝ MI . . ECLI ROBERTVS MAGIST [illegible]

Die dem Namen vorstehenden Buchstaben sind bisher noch nicht richtig gelesen worden; am meisten aber dürfte sich Herr v. Rumohr (a. a. O. I, 262) irren, der me fecit gelesen. Ganz deutlich ist das LI; über das C vorher darf auch kein Zweifel bleiben; das E vor diesem entspricht genau dem im Namen Robertus, sodaß uns nur die beiden leeren Stellen hinter mi, das sich auch in nichts Anderes verwandeln läßt, auszufüllen bleiben. Ich setze getrost zwei L hinein und habe dann mille CLI, das Jahr der Beschaffung. Daß es nicht ungewöhnlich ist, das Tausend auszuschreiben und die kleinere Zahl mit Ziffern zu bezeichnen, sieht man u. A. in Groppoli bei Pistoja, wo an der Kanzel steht: hoc opus etc. MILLCL. XXXXIII; oder an der Façade von S. Martino in Lucca: MILECCIIII condidit etc.

weise Moses, der aus Gottes Hand die Gesetztafeln in die seinige (verhüllte) nimmt. An diese Vorstellung reihen sich rechts unter spitzbögigen Nischen sieben Gestalten, von denen die mittlere ein Lamm auf den Schultern, die letzte einen Hasen trägt. Dann sieht man ein nacktes Kind auf den Schultern eines Mannes oder einer Frau, deren eine Hand ein Trinkgefäß hält, über welchem ein Huhn und unter welchem ein nacktes menschliches Wesen angebracht ist. Daneben sitzt ein König oder eine Königin auf dem Thron, dahinter eine Figur, die einen Drachen gewaltsam beim Schwanze hält; nun Christus, der von einem muthmaßlichen Feigenbaume herab einen Aussätzigen heilt. An diese Darstellung reiht sich die andere einer Schale mit dem Kindes- (Christkindes-?) Kopf. Ein Zug geharnischter Reiter, ein König in ihrer Mitte, setzt nächstdem durch ein Gewässer, in welchem Fische und menschliche Leichname schwimmen, und nimmt die ganze Seite bis zum Moses ein. — Da auch bei Nichola und den Spätern noch ähnliche Dunkelheiten vorkommen, so wäre es erwünscht, wenn die Forscher des christlichen Alterthums uns bei unsern Untersuchungen mit ihrer Wissenschaft unterstützten, da mit jedem ans Licht gezogenen Gedanken die Hoffnung auf eine ganze Folgereihe gewonnen wird.

Die Ausführung betreffend, so ist nicht zu verkennen, daß bei aller Unform, namentlich der Köpfe, doch den Meister Robert edlere Vorbilder als den Biduinus, vielleicht altgriechische Reminiscenzen — wenn auch nur aus der Hand der Byzantiner — geleitet, wie man vornehmlich aus der Stellung und dem Verhältniß der Gestalten, sowie aus der Anordnung der Gewänder schließen muß.

Bei weitem vollendeter als die genannte Arbeit des

Robertus sind die Reliefs an dem östlichen Thor der pisaner Taufkirche, namentlich jene, welche die beiden Pilaster zu beiden Seiten des Eingangs schmücken und welche, da der Bau der Kirche im Jahre 1153 begonnen wurde, in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts fallen. Hier sieht man in 11 Feldern links allegorische Abbildungen der Monate (mit Ausnahme des Decembers) und rechts in einem nicht ganz klaren Zusammenhange, von unten nach oben sich folgend: David, die Befreiung aus dem Limbus (wenn es nicht die Berufung der ersten Apostel ist), 10 Apostel, einzeln oder zu zwei, und ganz oben zwei Engel und Christus. Noch sind die Formen unausgebildet, die Köpfe, wenn nicht flach und charakterlos, doch ohne Schönheit, die Gewandzüge nur eingeschnitten und schlecht verstanden; dagegen edle, freiere Bewegung, gute Verhältnisse im Ganzen wie der einzelnen Theile unter sich und eine offenbar der Antike entnommene gefällige Anordnung der Gewandung.

Ich würde nicht anstehen, diese Arbeiten in die nächste Verbindung mit der Erziehung des Nichola zu bringen, wenn ich nicht zu entschieden nach einer andern Seite hingewiesen würde, nämlich nach Florenz.

Dort stand in der nun zerstörten Kirche S. Piero di Scheraggio eine Kanzel, deren Brüstung mit Reliefs aus weißem Marmor, nämlich einer mystischen Darstellung der heiligen Mutter mit dem Kinde, ferner der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel, der Taufe und der Kreuzesabnahme, geschmückt war. Richa *) stellt, ohne sie jedoch zu begründen, die Behauptung auf, die Arbeit sei im neunten oder zehnten Jahrhundert in Fie-

*) Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine II, 18.

sole gemacht und erst später nach Florenz geschafft worden. Herr v. Rumohr schließt sich dieser Vermuthung an; dennoch deutet ihre technische Ausbildung, in Vergleich mit den oben erwähnten und ähnlichen Werken, aufs zwölfte Jahrhundert; wenigstens werden wir entschieden zu der Annahme berechtigt, daß sie am Anfange des 13. Jahrhunderts nicht zu den veralteten Dingen gehörte. Leider kann ich nur eine flüchtige Zeichnung nach einem der genannten Reliefs (Blatt I, Nr. II) vorlegen; die Abbildungen bei Richa sind fast ganz unbrauchbar. Bei Abtragung der genannten Kirche unter Großherzog Peter Leopold wurde diese Kanzel in die kleine Kirche S. Leonardo vor dem S. Miniatothore von Florenz geschafft, wo man sie noch gegenwärtig sehen kann.

Ehe ich jedoch näher auf dieses Werk, dem ich einen sehr bedeutenden Einfluß auf die Arbeiten Nichola's zuschreibe, eingehe, will ich von den letztern zu sprechen anfangen, aus denen sich von selbst ergeben wird, welche Elemente aus der Kunst seiner Zeit in die seinige übergegangen, und was sein eigner Geist theils zur Verwendung theils zur Bezwingung dieser Elemente gethan.

Vorläufig seine Thätigkeit als Baumeister übergehend — obschon ich Gründe habe, zu glauben, daß er ihr seinen ersten Ruf verdankt, — wenden wir uns sogleich zu den ihm zugeschriebenen Bildwerken.

Vasari erzählt, daß Nichola im Jahre 1225 (also ungefähr in seinem 25. Jahre), als der heil. Domenicus von Calahorra, der Stifter des Ordens der Prädicantermönche, gestorben war, nach Bologna berufen wurde, um das Grabmal desselben in Marmor zu arbeiten; daß er die Arbeit angenommen, viele Figuren dabei angebracht, wie man es noch heute sieht, und sie im J. 1231 vollendet habe. Soweit

meine Kenntniß reicht, hat bisher Niemand dieser Angabe widersprochen, und Cicognara baut auf die unumstößliche Wahrheit derselben sein ganzes Ehrendenkmal.

Zur Würdigung dieser Angabe muß man zunächst bedenken, daß Nichola (nach Vasari) bis zum Jahre 1275 gelebt, daß er wenigstens (was actenmäßig erwiesen *) ist) noch ums Jahr 1273 eine umfassende Bildnerarbeit, die große Rüstigkeit voraussetzt, für den Dom von Pistoja angenommen und gefertigt, daß er mithin nach menschlicher Berechnung im J. 1225 nicht wohl über das oben angegebene Alter hinausreichen konnte. Nun ist nicht zu leugnen, daß, wenn man mit einem Rückblick auf die Kunstleistungen des zwölften Jahrhunderts und des Anfangs vom dreizehnten, mit Beachtung der damaligen mangelhaften Technik, der Jugend des Künstlers und der relativen Vollkommenheit des genannten Werkes vor dasselbe tritt, man entweder, wie vor einem unerklärten Wunder, ununterbrochen erstaunen, oder — an der Aechtheit der Angabe des Vasari zweifeln muß.

Dieses Grabmal, mit Reliefs und Statuetten aus verschiedenen Zeiten geschmückt, ist unter dem Namen der arca di S. Domenico bekannt, und es gibt Schriftsteller (wie Morrona), welche unsern Nichola in Bezug auf seinen Antheil an derselben schlechthin Nicola dall' arca nennen und ihn somit mit einem bologneser Meister, Nicola (oder Niccolo), einem Schüler des Jacopo dalla Fonte (della Quercia) verwechseln, der um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts das obige Grabmal erweiterte und mehr ausschmückte und von dieser Arbeit den Namen dall' arca erhielt **).

---

*) Siehe das Document bei Ciampi, „Notizie inedite" etc. p. 122.

**) Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß vielleicht der ganze

Die ältern unter diesen Sculpturen betreffend, so beziehen sie sich auf das Leben und Sterben des heiligen Domenicus und kommen hier als die angeblichen Arbeiten unsers Meisters allein in Betracht.

Die beiden vorderen Reliefs, auf denen rechts die Heilung oder Erweckung eines vom Pferde gestürzten ritterlichen Jünglings, links das bekannte Wunder des unverbrennlichen Buches vorgestellt ist, sind durch eine stehende Madonna mit dem Kinde geschieden, deren Einfachheit und Schönheit, sowol in Form als Verhältniß und Bewegung, ganz besonders anspricht. Wendet man sich von da zur Linken, so sieht man an der Seitenwand des Grabmals die Darstellung, wie der Heilige, von seinen Ordensbrüdern umgeben, von Petrus ein Buch (wol die bestätigte Ordensregel), von Paulus einen Stab (als Symbol geistlicher Herrschaft) empfängt. An der entgegengesetzten Seite ist eine gedeckte Tafel, an der Mönche von unsichtbarer Hand — und, ihrem Aussehen nach, sehr gut — gespeist werden. Auf der Rückseite endlich ist der Tod des Ordensstifters vorgestellt. Einzelne heilige Gestalten zieren karyatidenartig die Ecken. Das Gepräge des Ganzen ist, trotz der eingeflochtenen antiken Reminiscenzen, offenbar christlich, jedoch ohne jene Schärfe und Entschiedenheit, die die Jugendwerke kräftiger Geister zu beseelen pflegt. Die Formen sind unbestimmt und weich, die Züge etwas verschwommen, ohne besondern Ausdruck, die Verhältnisse lang, ja sehr lang; die Erfindung in den

---

Irrthum, wenn es überhaupt einer ist, auf dem Zufall beruht, daß ein späterer Nicholas an dem Werke arbeitete, das mit denen des frühern die größte Verwandtschaft zeigt. Lanzi weicht dem Irrthum aus, indem er unsern Meister, aber willkürlich, Nichola dall' urna nennt, womit speciell der Sarkophag bezeichnet ist.

Darstellungen scheint ganz dem Meister anzugehören — (es konnten für einen neuen Gegenstand ältere Bilder ohnehin nicht unmittelbar zu Grunde gelegt werden) — verräth aber weder eine sehr lebhafte Phantasie, noch eine starke Empfindung. Die Ausführung ist weich und glatt und von einer Vollendung, die, wie selbst Cicognara und Andere eingestehen, des Nichola's Arbeiten in Pisa und Siena nicht haben.

Leider kann ich mich zur Bewahrheitung meines Urtheils nur auf Anschauung des Orginals berufen, da das, was d'Agincourt und Cicognara in Abzeichnungen von diesem Werke geben, nicht entfernt die nothwendigsten Anforderungen befriedigt, und andere Copieen noch nicht existiren. Immerhin ist es gewagt, ohne Unterstützung äußerlicher Gründe, etwa schriftlicher Documente, einer so unbestrittenen Annahme entgegenzutreten; allein die genaue Vergleichung theils gleichzeitiger theils späterer Werke hat mich nur in meinem Zweifel bestärkt, und ich glaube, daß die Geschichte der Kunst, auf ihrem jetzigen Standpunkt, das bezeichnete Grabmal ohne authentische und unwiderlegliche Beweise dem Nichola nicht zuschreiben darf.

Wenden wir uns zunächst zu einem gleichzeitigen Werke desselben Meisters! Ueber dem kleinern Eingang zur Linken an der Vorderseite des Doms zu Lucca befinden sich zwei Reliefs von carariſchem Marmor, urkundlich Arbeiten des Nichola von Pisa *) vom Jahre 1233, deren auch Vasari und die spätern Schriftsteller, jedoch ohne besondere Theilnahme, gedenken. Es ist eine Anbetung der Könige im Ar-

*) Memorie e documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca 1822. Im achten Bande.

chitrav, und in der Lunette darüber eine Abnahme vom Kreuze. Das erstere, welches — jedoch ohne Angabe der Quelle — die luccheser Localscribenten dem Sohne Nichola's, Giovanni, zuschreiben, ist so zerstört, daß man nur die deutliche Verwandtschaft mit der gleichen spätern Arbeit unsers Meisters und das allgemeine Gepräge noch erkennt, allein auf die Untersuchung des Einzelnen Verzicht leisten muß. Dagegen ist das obere Bild, die Kreuzesabnahme, wenn auch staubig und schmuzig, doch fast ganz erhalten.

Man sieht mit dem ersten Blicke, daß man vor dem Jugendwerke eines kräftigen, genialen Menschen steht, dessen Bewegungen wie die eines Kindes linkisch sind, dessen Auge aber uns durch Tiefe und Klarheit fesselt *). Die beiden Arme des Gekreuzigten sind bereits vom Holz gelöst und werden, nach beiden Seiten herabhängend, links von Marien, rechts von Johannes gehalten und — wie es scheint — mit Thränen genetzt. Eine kräftige männliche Gestalt, Joseph von Arimathia, umfaßt den heiligen Leib so, daß er ihn zugleich mit der Brust und Schulter trägt und mit den Armen herab nach seiner Seite bewegt. Rechts kniet Nikodemus und zieht mit einer Zange den Nagel aus den Füßen, der diese nicht nur am Kreuzesende festhält, sondern noch außerdem das Zusammensinken des Todten ins Knie motivirt. Der auf die rechte Schulter überfallende und also nach der Mutter sich neigende Kopf vollendet die wahre, edle und rührende Bewegung des heiligen Leichnams. An Marien schließen sich aufschauend und theilnehmend (die eine knieend) zwei Frauen, vielleicht (was nicht ganz klar) das Leintuch haltend, in welches sie Jesum zu hüllen gedenken. Neben

---

*) Siehe Blatt I. Nr. 1.

Johannes stehen zwei Krieger, von denen der eine Longinus oder — wenn nicht der aufgeworfene Kopf das Gegentheil ausdrücken soll — der bekehrte Hauptmann sein könnte; in der Ecke kniet ein Mann, der mit bedeckten Händen eine Schüssel hält, auf welcher, wenn ich's recht deute, Specereien liegen zur Einsalbung *).

Alle Bewegungen sind richtig ausgedrückt; die Anordnung verräth ein sicheres und starkes Gefühl für Schönheit in derselben, und in Bezug auf Bezeichnung der Leidenschaft hat eine tiefe Verwandtschaft mit den Meistern der alten Plastik das Maß gegeben. Man kann sagen: in feierlicher Stille äußert sich der herzzerreißende Schmerz. Nur im Einzelnen, in den Geberden und Gesichtszügen zeigt sich die Unbeholfenheit des Künstlers, indem der Mund des Johannes ebenso gut Lachen anzeigt als die Augen Weinen. Die Formen betreffend, so sind sie geschnitten, eckig und breit und stehen in unmerklicher Entfernung von den rohen Erzeugnissen des Biduinus, Robertus und deren Zeit- und Kunstgenossen; den Köpfen namentlich fehlt alle Zeichnung und alles Maß, der Schönheit gar nicht zu gedenken, welche erst in den Gewändern einiges Feld gewinnt. Die Faltenzüge, die wir bei den frühern als Hindernisse der Deutlichkeit ungeschickt angebracht sahen, dienen hier dazu, die Gestalt und ihre Bewegung hervorzuheben; es sondern sich die Massen und stellen sich in großartigen Verhältnissen neben einander, wie z. B. bei dem Mantel der Maria, den sie, unterm Arm eingeschlagen, mit der rechten Hand nach dem herabhangenden Arme Christi aufzieht. Die parallele Richtung der Falten ist vermieden, sie selbst ohnehin be-

*) Figuren sind es wie die Blumen der Gewürznelken.

stimmt ausgebildet, und die Kanten der Gewänder um der Klarheit willen ganz besonders scharf in ihren Krümmungen verfolgt; die Brüche aber meist in ausgehöhlten spitzen Winkeln, die sich nicht zu weit unter 80° halten. — In Bezug auf das Technische ist zu bemerken, daß dieses Relief wahrscheinlich noch nach der bis dahin üblichen Weise ohne Thonmodell, frei aus dem Stein gehauen ist, und daß es demnach als ein um so größeres Verdienst erscheint, daß der linke Arm Christi ganz rund vom Grunde losgearbeitet ist. Die Behandlung ist breit und leicht, an Glätte und vollendete Ausführung nicht zu denken. Eine Eigenheit ist die deutlich vorherrschende Neigung nach kurzen Verhältnissen, und eine Sonderbarkeit ist das wurmförmig gebildete Gestein, auf welchem das Kreuz steht, und in dem, eben unter letzterem, eine kleine Höhle mit einem Todtenkopfe angebracht ist. Ein Ueberbleibsel alter Zeit, dessen Nichola sich fast nie ganz entschlagen kann, sind die in die Gesichter eingegrabenen Umschreibungen einzelner Formen, namentlich der Bakken, als ob diese sich bei richtiger Modellirung nicht von selbst von einander sondern müßten; und durchaus höchst unvollkommen ist die Zeichnung der Füße.

Der Eindruck des Ganzen ist, was sich auch verschlossen darin regen mag, der eines rein christlichen Kunstwerks.

Dies Merkmal ist bei Nichola, dessen antiker Sinn hinlänglich beurkundet ist, von Bedeutung für die Geschichte seiner Bildung.

Vergleichen wir nun dies Kunstwerk mit dem angeblich frühern in Bologna, so fällt vor Allem der Unterschied technischer Behandlung in die Augen, der für den kleinen Zwischenraum von drei Jahren ungleich größer ist als der für dreißig Jahre, welche zwischen der luccheser und pisane

Arbeit liegen. In Bologna eine Vollendung, eine Glätte der Ausführung, wie wir sie kaum einmal wieder bei Nichola, wol aber bei seinen lombardischen Schülern gegen Ende des Jahrhunderts finden; alle Formen, namentlich die des Gesichts, der Hände, sind ungleich weiter ausgebildet an der Arca, das Gefälte sehr weich behandelt, während das in der Lunette scharfkantig ist. Die größte Verschiedenheit indeß beruht in den Verhältnissen, für welche Nichola in allen seinen Arbeiten, und so in Lucca, ein kurzes und gedrängtes Maß fast unabänderlich festhält, während die Gestalten der Arca sehr gestreckt sind, ja sogar die erlaubte Länge überschreiten. Übrigens berechtigt die gerühmte Ausführung der letzteren zu der Annahme vom Gebrauch des Thonmodells, welches bei der Kreuzesabnahme durchaus in Frage zu stellen ist.

Sind nun schon solche Unähnlichkeiten geeignet, Zweifel zu erregen, so dürften's die Aehnlichkeiten fast noch mehr. Ich meine hier nicht zunächst das christliche Gepräge, das beide Kunstwerke gemeinschaftlich haben, da dies nothwendig ein allgemeines sein müßte, und die Verschiedenheit eben an diesem in der gradweis gesonderten Lebendigkeit hervortritt. Eher würden die eingeflochtenen antiken Reminiscenzen Verdacht erregen, da sie einzeln zwischen andern Dingen stehen, während bei den spätern Arbeiten Nichola's jene das Ganze beherrschen. Indeß sind es noch andere Reminiscenzen, welche Bedenken erregen, nämlich solche aus des Nichola eignen Werken. So ist die am Sterbebette des heiligen Domenicus umsinkende Mönchsgestalt die genaue, obschon um manches verbesserte Copie der am Kreuz Christi (an der dreißig Jahre nach der angeblichen Entstehungszeit der Arca in Pisa verfertigten Kanzel) in Ohnmacht fallenden Maria; so findet

sich der weibliche Thersiteskopf auf dem Wunder der Erweckung, der eine fast abschreckende Natürlichkeit hat, genau wieder an besagter Kanzel auf dem Relief der Darstellung im Tempel; vieler andern Dinge und Eigenheiten, des ganz eigenthümlichen architektonischen Beiwerks, der eingelegten dunklen Glasscherben (wovon in Lucca keine Spur) und manches Aehnlichen nicht zu gedenken, wobei immer mehr auf Nachahmen als auf Vorbilden zu schließen, weil wol das erstere, aber nicht das letztere sich mehr in äußerer Vollendung zu zeigen pflegt.

Alle genannte Eigenschaften der Reliefs an der Arca stimmen nun auf eine höchst auffallende Weise mit denen einer Kanzel zusammen, welche in S. Giovanni fuori civitas in Pistoja steht, die Vasari die Arbeit eines Deutschen nennt, die aber urkundlich *) von einem lombardischen Meister, offenbar einem unmittelbaren Schüler des Nichola von Pisa, ums Jahr 1270 gefertigt worden; und ich halte die Annahme für nicht unbeweislich, daß auch die Arca einen gleichzeitigen lombardischen Schüler des Nichola zum Urheber habe.

War nun das Ergebniß der vorangegangenen Vergleichung negativer Art, d. h. hat sich etwas in der That und

---

*) Bei meiner leider! nur flüchtigen Durchreise durch Pistoja war mir ein auch nur flüchtiger Blick in die Urkunden gestattet, aus denen mir aber bei weitrer Nachforschung noch manches Interessante zu gewinnen schien. Ob des Herrn Priors Scapucci Arbeit, von der er mir im Jahre 1833 mit derselben Lebhaftigkeit und Geheimhaltung sprach als dem Hrn. Verf. der „Anfänge ital. Kunst" im Kunstblatt 1826, zu einem Resultat führen wird, müssen wir bescheiden erwarten. In jedem Fall stimmten seine mündlichen Mittheilungen an mich mit denen an den Verf. obiger Aufsätze zusammen, obschon er gegen mich nicht von einem Schüler des lombardischen Meisters, sondern von einem Lombarden selbst als Urheber sprach.

Zeit Unvereinbarliches herausgestellt, so wird eine andre dagegen uns positive Merkmale möglicher Vereinigung geben. Ich wiederhole, daß die Kreuzesabnahme in Lucca — äußerer Behandlung nach das älteste der bekannten Werke Nichola's — unbeschadet des darin schlummernden antiken Schönheitsinnes, rein christlichen Charakter trägt, und daß ich oben schon einen besondern Werth auf diese Eigenschaft legte. Wir sind also gewissermaßen zu der Annahme genöthigt, daß die ersten Eindrücke auf unsern jungen Künstler rein oder wenigstens vorherrschend christlicher Natur waren, da im Gegentheil, bei seinem Sinn und seiner Neigung, das Heidnische sich sogleich geltend gemacht haben würde. Auf eine überraschende Weise wird diese Annahme durch die obenerwähnten Reliefs der alten Kanzel von S. Piero di Scheraggio unterstützt. Ich habe leider nichts davon in Händen als die obenerwähnte flüchtige Zeichnung nach der darauf vorkommenden Kreuzesabnahme, die indeß vorläufig für den gegenwärtigen Zweck der Vergleichung genügt.

Wir erkennen sogleich die Composition des Nichola wieder. Christi Arme sind bereits vom Kreuz abgelöst und fallen nach beiden Seiten herab, wo sie von Maria links und rechts von Johannes aufgehalten und — voraussetzlich mit Thränen benetzt werden. Joseph von Arimathia umfaßt den herabsinkenden Körper, Nikodemus an der andern Seite zieht den Nagel aus den noch befestigten Füßen. Nur zwei Engel, die hier mitleidend über dem Kreuz schweben, verbot der Raum der Lunette anzubringen, wogegen ebenderselbe ihn zwang, an beiden Seiten Gestalten zuzugeben, die am Quadrat der Kanzelbrüstung nothwendig fehlen.

Die Uebereinstimmung ist schlagend, und da ich bisher

keine dem Nichola näher liegende Darstellung gefunden, auch in seinen spätern Arbeiten die bestimmtesten Hinweisungen auf diese Kanzelbilder vorkommen, trage ich kein Bedenken, dieselben in die engste Verbindung mit seiner Jugendbildung zu setzen, wenn auch an die Stelle einer fast wunderbaren Erweckung der Gang einer gewöhnlichen Entwickelung menschlicher Kräfte tritt, die erst nach erlangtem Vollwuchs an das Höchste sich wagen. Wir sehen bei dieser Gelegenheit dem Erwachen und Erwachsen der Kunst selbst zu, deren Schwingen nicht schon bei der Geburt zum Fluge taugten; wir sehen ihre einzelnen Werke selbst den gleichen Gang allmäliger Vollendung und Veredlung gehen; in häßlicher Raupengestalt, als unförmliche unbewegliche Puppen im Halbdunkel des kalten Vorfrühlings, bis der erwärmende Sonnenschein des Genies die Hülle bricht und der bunte Schmetterling in den Aether sich schwingt.

Vergleichen wir nun die beiden Reliefs näher, die auf den ersten Anblick dieselben zu sein scheinen, um zu sehen, was Künstlerisches in der rohen Ueberlieferung liegt, was nicht.

Die erste Anforderung an jedes Kunstwerk, namentlich an jedes plastische, Deutlichkeit, ist vollkommen befriedigt. Ueber die dargestellte Handlung ist kein Zweifel möglich. Zweitens sind die durch den Gegenstand gegebenen nothwendigsten Beziehungen, sowol die geistigen als die körperlichen, richtig beachtet; endlich nähert sich die Darstellung einem, innern und allgemeinen Schönheitsgesetzen entsprechenden, Ganzen. Wenn somit für das erste kein Fortschritt nöthig, ja kaum möglich, so erlauben die beiden andern der ausgebildetern Kunst die weiteste Ausdehnung. Sehen wir, was Nichola in dieser Beziehung gethan.

Offenbar ist die Art und Weise, wie (bei dem ältern Werk) der heilige Körper, in einem weiten Halbkreis vorgebogen, mehr gezwungen sich herabbeugt als herabsinkt, sowol unwahr als unschön. In sich selbst muß er zusammensinken, die Kniee mehr nach vorn und nach der Seite, von welcher er gestützt wird, um den Eindruck eines entseelten frei von allem Widrigen zu machen; und so sehen wir ihn bei Nichola. Das Haupt, das dort in die Luft hinaussteht, liegt hier dem Gesetz der Schwere folgend auf der Schulter und erhöht unwillkürlich durch die somit größere Annäherung an die Mutter den Ausdruck des Rührenden, der im frühern Werk kaum zu ahnen. Wie sanft und doch wie innig neigt sich die Mutter nach dem Arme des Sohns (schon die Linie des Gewandes vom Hinterkopf zur Schulter ist wie von tieferem Gefühl gezogen); ihre Wangen berühren denselben nicht — (doch spüren wir, daß ihre Seele in ihren Thränen ihn trifft); — aber ihre Mutterhände begnügen sich nicht, wie die des Freundes, mit seiner Hand — (nur auf dem ältern Relief hält ohne Unterschied Maria, wie Johannes, nur diese) — sondern sie umfassen, obschon mit heiliger Zartheit, den ganzen Arm. Nach meinem Dafürhalten spricht sich gerade in diesem Motiv das tiefe gesunde und edle Gefühl des Nichola, ich möchte sagen seine psychologische Kraft, am überraschendsten aus. Indem der Freund die Hand ergreift, ist es gewissermaßen die Fortsetzung der alten süßen Gewohnheit; er hat wirklich nur die Hand; die Mutter aber will ihn ganz, sie muß ihn umarmen; aber der kleinste Theil von ihm ist für sie er ganz, und so umfaßt sie im Arme den ganzen Sohn. — Joseph, die edle mächtige Gestalt, belebt von der Sorge um die Beerdigung, gedenkt nur der sichern Abnahme. Man vergleiche nun Al-

tes und Neues. Eher herabzuziehen als den Fallenden zu unterstützen scheint der ältere Joseph; sein Kopf liegt hintenüber, eine durchaus unkräftige Bewegung; Brust und Unterleib sind eingezogen, das Kreuz nach außen gedrückt, die Kniee nach vorn etwas eingeknickt; sein Arm umspannt nicht nur den Leib, sondern, was nicht nur roher, nein, sogar fast unmöglich ist, den Oberarm Christi mit. Bei Nichola dagegen ist der Kopf nach vorn und abwärts gestemmt, wodurch der Nacken kräftig erscheint; die Schultern treten etwas zurück, dagegen Brust und Unterleib vor und werden vom Kreuz getragen; das rechte Bein geht nun natürlich wieder etwas nach rückwärts, sodaß die ganze Figur Bewegung hat und Halt. Mit dem Arm aber umfaßt er den Körper in der Gegend der Hüften, ohne den Arm Christi, den Johannes hält, zu berühren, und die ganze geliebte Last ruht auf seiner Brust. Der unangenehme leere Raum auf der ältern Darstellung zwischen Christi Beinen und dem Kleide Josephs ist nun schon durch die diesseits gewendeten Kniee und die vorgestreckte Brust, aber auch außerdem noch durch ein volleres Gewand, das Nichola dem Joseph umgethan, glücklich ausgefüllt. — Diese Anordnung ist aus einem dem Nichola ganz besonders eignen Sinn der Raumausfüllung entsprungen. Aus Furcht, undeutlich zu werden, und aus Unbeholfenheit stellen die Aeltern ihre Figuren so, daß keine die andre berührt, ja heben wo möglich jedes einzelne Glied gesondert heraus. Wir sehen dagegen beim Nichola entschieden, daß ihm die vielen kleinen Zwischenräume und Unterbrechungen der Hauptmassen mit der nothwendig sie begleitenden Beunruhigung des Auges unerträglich waren, und daß er dem entgegen durch Zusammenrücken, durch Ausfüllen der Lücken jenen gedrängten Styl sich bildete, der

ihn besonders charakterisirt und der seinen Werken die überraschende Ruhe giebt, die wir sonst nur an der alten Plastik bewundern.

Allein nicht nur in diesen äußerlichen Beziehungen offenbart sich das feinere Gefühl des Nichola für die Würde seiner Kunst; er ging, wie wir gesehen, in die Tiefe der Seele, um seinen Gestalten die angemessene Bewegung zu geben. So mußte ihm natürlich von dem die Nägel mit entgegengestemmtem Fuß ausreißenden Nikodemus nichts als die That selbst übrig bleiben, die er ihn aber auf eine den Umständen ungleich angemessenere und edlere Weise ausführen läßt. Knieend am Kreuzesfuß, die Zange ruhig an den Nagel gesetzt, mit bedächtiger Kopfneigung scheint er jenen nur herauszudrehen, nicht zu ziehen oder gar zu reißen.

In wie weit die übrigen Gestalten, ganz des Nichola Erfindung, zu den genannten stimmen, ergibt sich leicht aus der beiliegenden Zeichnung. Es bleibt mir nur noch übrig, von einem andern Fortschritt der Kunst zu sprechen, der im Vergleich mit dem frühern an dem Relief des Nichola sichtbar ist, nämlich dem sehr auffallenden formeller Ausbildung. Nun sind zwar die Gestalten am luccheser Bilde, und vor allen die Köpfe, nichts weniger als schön; allein man spürt doch deutlich die Bewegung nach vorwärts, das Ringen nach größerer Naturwahrheit, was sich vorzüglich in richtiger Bezeichnung der Wendungen, z. B. an Händen, Armen, Beinen ꝛc., sowie in ungleich verbesserter Zeichnung derselben zeigt, des klaren Verständnisses im Faltenwurf und der Ausführung der Gewänder gar nicht zu gedenken.

Behalten wir nun im Auge, wie wir nach dem Bisherigen es wol können, daß dieses Werk Nichola's das früheste der uns bekannten oder genannten von ihm ist: so

haben wir ein Bild organischer Entwickelung vor uns; wir sehen ihn sich am Bestehenden bilden, Vorhandenes in sich aufnehmen, aber zugleich es in der Wiedergeburt veredeln, und so zum Bewußtsein seiner Kräfte und seiner Neigungen kommen, die an dem nächstfolgenden größern Werk sich ungehindert offenbaren, die aber — wenn sie schon vorher in gleicher Stärke dagewesen wären, nur durch ein Wunder verschwunden, wie durch eines entstanden sein könnten. Unter den andern authentischen Bildnerwerken des Nichola begegnen wir in der Zeitfolge zunächst der Kanzel in der Taufkirche zu Pisa, welche nach der daran befindlichen Unterschrift im Jahre 1260 vollendet worden ist. Was er auch in der Zwischenzeit von beinahe dreißig Jahren erlebt und gethan, — ob er in dieser Zeit zuerst nach dem an alten Kunstschätzen reichen Pisa gekommen und an den römischen Sarkophagen sich gebildet, ob er in Parma gewesen, oder in Rom — soviel erhellt auf den ersten Blick: in seinem Innern sind die gewaltigsten Veränderungen vorgegangen, und seine Kunst hat er zu einer Vollendung durchgebildet, zu der Jahrhunderte nöthig scheinen. Zwar ist es nicht Stärke und Zartheit der Empfindung, auf deren Ausbildung man nach seinem ersten Werke schließen sollte, vielmehr ist der Geist, der wie im Schlummer darin lag, erwacht und hat sich alle vorhandenen Kräfte dienstbar gemacht.

Ich habe nie vor das bezeichnete Kunstwerk treten können, ohne von einem wunderbaren Schauer ergriffen zu werden. Einsam auf lichter Höhe über einer weiten dunklen Ebene steht ein großer Geist und schaut durch Jahrhunderte hindurch und hinüber in eine vergangene, vergrabene, in blindem Eifer zertrümmerte herrliche Welt, die Keiner kennt

und Keiner mag, und deren Sprache Keiner versteht. Da ist keine Brücke über die ungeheure Kluft, und die Unsterblichen verlangen nicht herüber, wo ein geheiligter Wahn sie verdammt. Da bildet er — denn der Funke ist zu Flammen der Sehnsucht aufgeschlagen — ein neuer und andrer Dädalus, mit unermüdetem Eifer sich selbst die beglückenden Schwingen und fliegt hinüber ins Land der alten Götter und erweckt sie aus ihrem tausendjährigen Schlaf, und dem kühnen begeisterten Fremdling folgen Zeus und Here, Dionysos und Herakles, die Musen, die Grazien und die geflügelten Genien, und ziehen in die geheiligten Wohnsitze ein, aus denen er die Schmerzensgestalten seiner Jugend, die leidenden Tröster seiner Mit- und Vorwelt verweist, und stehen siegprangend in den fremden Tempeln, in denen nur ein Heiliger geachtet bleibt, vor dem sich Aller Kniee beugen, Christus. Das sind die kühnen Neuerungen eines Mannes, dessen Namen wir von Allen mit Ehrfurcht nennen hören, wenn auch Wenige seine Bedeutung kennen. Einsam stand er auf seiner lichten Höhe, einsam ist er geblieben, bis nach Verlauf von fast drei Jahrhunderten der verwandte große Genius Michel-Angelo's den gleichen Flug gethan. Nichola wollte die neugeborene christliche Kunst mit aller Glorie des Himmels, mit allem Glanz der Erde umgeben und beachtete nicht, daß auch sie, wie das heilige Kind, dessen Tochter sie ist, in Dürftigkeit geboren, mit den goldenen Gaben der Könige sich nicht schmücken durfte, daß sie in Knechtsgestalt auftreten und erst aus dem Stande der Erniedrigung zu der Sonnenhöhe der Verklärung getragen werden konnte.

Die genannte Kanzel, nicht sowol für Predigten als Responsorien und ähnliches Rituale erbaut, steht frei in der

Kirche, links vom Taufbrunnen, und ist schon seit langer Zeit nicht mehr im Gebrauch. Ihre Form ist ein Sechseck, das auf sieben Säulen von seltenem Granit und Marmor, mit reich verzierten, an die korinthischen grenzenden Blätterknäufen, ruht, deren drei das gewöhnliche Fußgestell haben, drei andere aber von Löwen und Löwinnen getragen werden, unter denen man ihre Jungen, oder erbeutete und zum Fraß bestimmte Thiere, sieht *). Der obere Boden der Kanzel wird von Dreiecken gebildet, deren spitzeste Winkel in ihrem Mittelpunkte sich vereinigen und da von der siebenten Säule zusammengehalten und getragen werden, deren Untersatz von drei Thieren, einem Löwen, einem Greife und einem Hund, und drei gedrungenen männlichen Figuren, wovon eine nackt, die andere leicht bekleidet, die dritte mit der römischen Toga geschmückt ist, gebildet wird. Zwei Säulen von weißem parischem Marmor, schlank, mit sich schlängelnder Cannellirung, mit eigenthümlichen aus zwei großen Blättern gebildeten Capitälern und einem Gesimse in demselben, fast orientalischen, Geschmack, tragen die Treppe, deren Außenwand mit musivisch eingelegten orientalischen Verzierungen geschmückt ist, und an deren Eingang ein Löwe ruht, mit aufgerichtetem Haupt und offenem Rachen nach der Seite blickend, auf seinem Rücken eine Säule mit einem Buchgestell tragend, an welchem wiederum schwebende Engel, die es halten sollen, angebracht sind.

Es würde hier wol am Orte sein, über die Bedeutung der Löwen in und an den christlichen Kirchen eine Meinung zu äußern. Indem ich mich bescheide, darüber

---

*) Eine Abbildung der ganzen Kanzel sieht man in den pisaner Kunstläden; auch Morona, in seiner „Pisa illustr.“, u. d'Agincourt, a. a. O., geben dergleichen, obschon sehr mangelhaft.

nur Muthmaßungen zu haben, bemerke ich *), daß, was von fremden Erklärungen mir bekannt geworden, mir schon darum nicht genügt, weil darin überall der Löwe als etwas Feindseliges betrachtet wird, was man unmöglich in solcher Gestalt (d. h. nährend oder verzehrend), sondern wahrscheinlich in besiegter zur Basis von Kirchensäulen machen würde. Sehe ich recht, so ist der Löwe, wo er in solcher Verbindung auftritt, das Symbol der Stärke und deutet auf den Fels, auf welchen die Kirche erbaut ist, auf die Festigkeit des Grundes.

Inzwischen können hier nur strenge archäologische Untersuchungen Befriedigung geben. — Die sechs Säulen an dem Umfange der Kanzel sind durch Bogen verbunden, deren Weite durch einen ganzen und zwei halbe Bogen in der Form eines horizontal durchschnittenen Kleeblattes ausgefüllt ist. Zwischen je zwei Bogen steht eine Figur, die in Weise von Karyatiden das Gesims tragen helfen, über welchem die Brüstung der Kanzel aufsteigt, geschmückt mit den Reliefs, die vor allen des Meisters Namen verherrlichen, und die nur leider! — wie so viel Vortreffliches in Italien — unter der rohen Gleichgültigkeit der neuern Zeit sehr gelitten haben.

Die Höhe der ganzen Kanzel beträgt 13½ Schuh, die der Reliefs 4, die Breite eines derselben, eingerechnet die zwischen je 2 stehenden Säulen, 5½ Schuh. Die Winkel, die durch die geschlagenen Bogen zwischen dem Bodenrand der Kanzel und den Karyatiden entstehen, sind mit Figuren

---

*) „Sepulcral monuments;“ Introd. p. CXXIII. wird es aus Psalm 91., conculcabis leonem, erklärt. Rumohr bezieht es auf den Streit der Kirche und des Staates und sich auf das Motto unter einem Paar Löwen an der pisaner Domfaçade: ex ore leonis libera nos Domine.

ausgefüllt, welche Propheten (u. A. David) und Evangelisten vorstellen, und die mit einer für jene Zeit ganz neuen Geschicklichkeit in den engen Raum gepreßt sind. Die allegorischen Gestalten, die Träger der Kanzel, sind Caritas, eine bekleidete weibliche Gestalt in Verbindung mit zwei Kindern; Fortitudo, männlich dargestellt, jung, kräftig, nackt, einen jungen Löwen auf der Schulter, mit einer Löwin, die an ihm aufspringt, scherzend; Humilitas, eine halbverhüllte weibliche Gestalt, mit etwas gesenktem Haupt; Fidelitas, eine bekleidete, kräftige Frau, mit einem Hund im Arm; Innocentia, als Mann mit langem Bart und weitem Gewand; und endlich Fides, in priesterlicher Tunica, das Evangelium in der Hand, auf dessen Rückseite ein Crucifix mit Maria und Johannes abgebildet.

Den Inhalt der Reliefs betreffend, so ist auf dem ersten die Verkündigung Mariä und die Geburt Christi vorgestellt; auf dem zweiten die Anbetung der Könige; auf dem dritten die Darbringung im Tempel; auf dem vierten die Kreuzigung; auf dem sechsten das jüngste Gericht. Zwischen den beiden letztern oben am Gesims ist ein Adler angebracht, dessen ausgebreitete Flügel dem fungirenden Geistlichen als Lesepult zu dienen bestimmt sind.

Gleich der erste Anblick sagt uns, daß wir vor einem Werke stehen, dessen Meister an dem Geiste der antiken Kunst den seinigen gebildet, ja der ohne alle Rücksicht den antiken Stoff zu seinen christlichen Schöpfungen verbraucht hat. Wir begegnen der Juno und ihrem königlichen Gemahl, Plato und Sophokles stehen hinter dem Hohenpriester, und Sardanapal schreitet durch die Synagoge: es ist also schon um deswillen an den Typus eines rein christlichen Kunstwerkes nicht zu denken.

Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß noch nicht alle Elemente früherer Zeiten verschwunden sind; ja, so schwierig ist noch die neue Bahn, daß der, der sie gebrochen, oft sehr tief fällt und nur gewandt die Unsicherheit versteckt, mit welcher er vorwärts geht. Zeitfolge der Entstehung und Reihenfolge nach dem geschichtlichen Zusammenhang dürften sich nicht entsprechen, und nehmen wir an, daß Nichola beim Beginn der Arbeit seinen frühern Werken technisch wie geistig näher gestanden und erst nach und nach sich ins Heidenthum geworfen: so möchte wol die Kreuzigung das älteste der genannten Reliefs sein, ein Bild, das vorzüglich mit seinen Physiognomien, sowie mit seiner theilweisen Unbeholfenheit der luccheser Lunette sehr verwandt sich zeigt.

Wir sehen in der Mitte des Bildes, beinahe die ganze Höhe einnehmend, Christum ans Kreuz geschlagen, zu seiner Rechten die Schar seiner Freunde, zur Linken die Juden und Heiden. Ueber seinem Haupte in den Winkeln des Kreuzes sind zwei Engel, deren Geberde Mitleid zeigt *), und an den Enden des Querbalkens vom Kreuz je ein Engel nebst einer verhüllten Gestalt. Johannes und mehre der Frauen blicken gläubig und schmerzlich zu dem Gekreuzigten empor; die Mutter, die der Schmerz gebrochen, wird von zwei anderen Frauen gehalten. Die Juden sind wie im Entsetzen — als wehe ein Sturmwind vom Kreuze sie an — und auf der Flucht vorgestellt. Von dieser Gruppe sondert sich der Mann, der dem Durstenden den Schwamm reicht; seinen Gegenmann, der mit dem Speer in die Seite Christi stieß, hat wol frommer Eifer zertrümmert. Zunächst dem

*) Und deren Vorbilder wir auf der Kreuzesabnahme an der mehrerwähnten Kanzel von S. Piero di Scheraggio finden.

Kreuz, auf der Juden Seite steht der Hauptmann, der noch im Weggehen — die erhobene Rechte mit erhobenem Zeigefinger spricht es deutlich aus — vom Glauben ergriffen wird. Die Darstellung ist gedrängt, nur wenig freier Grund ist zwischen Christo und den Uebrigen; das Relief geht in Hautrelief über. Leider ist durch den ungeschickten Versuch eines Gypsabgusses Vieles verdorben, unklar und stumpf, sodaß es sehr schwer fällt, zu bestimmen, was an dem Bilde alles von Nichola's Hand ausgeführt sein, und was seinem Sohne oder seinen Gehülfen gehören mag.

Vieles ist, was sich zunächst dem Blick aufdrängt: das Mißverhältniß, die Häßlichkeit, der verfehlte oder mangelnde Ausdruck, die Unform in so vielen Gestalten, neben der edlen, sprechenden, vollendeten, man möchte sagen, verklärten Erscheinung Christi; die freie, große Bewegung des Geistes und Gedankenreichthum neben einer unglaublichen Unbeholfenheit in der körperlichen Bewegung, wie bei der fast rechtwinkelig umknickenden Maria. Wie kurz ist die Figur des Johannes, des Hauptmanns, wie regellos wechselt Größe und Kleinheit der einzelnen Köpfe! Wie unschön sind die Frauen, wie unangenehm der Ausdruck des fast zum Lachen grinsend verzogenen Johanneskopfes! Wie roh sind Arme, Hände und alles Aehnliche! Wie schön ist dagegen der Körper Christi, wie edel in Form und Verhältniß und Bewegung! Wie richtig der Ausdruck! Zur Erklärung dieser Widersprüche kann ich mich nur auf das Gesagte berufen: wir sehen die heranwachsende Kunst die Versuche des Gehens machen. Wenden wir uns aber von dem Aeußerlichen zu der Seele des ganzen Werkes, zu dem darin herrschenden Gedanken: so tritt uns ein gesunder, an der Sonne, die die alte und die christliche Welt zugleich erleuchtet, gereifter, milder Geist

entgegen. Sein Christus ist — obschon allen heidnischen Einflüssen fremd — nicht der, den man zu jener Zeit auf Tafeln und in Stein zu sehen, nicht der, den man vielleicht von den Kanzeln zu hören gewohnt war. Man vergleiche nur mit ihm jene magern Jammergestalten am Kreuz, die nur die Vorstellung von körperlichen Leiden zu erwecken bestimmt sind, mit der seinigen! Dem Nichola erschien der Kreuzestod Christi in höherer Bedeutung, der Absicht des Erlösers, und in seinen Folgen. Nicht um des bittern Todes willen breitet der Heiland die Arme aus; nein, um die Welt in Liebe zu umfassen. Und diese Allumarmung vom Kreuz herab, oder, was im Grunde Dasselbe sagt, dieses Sichdahingeben für Alle, so entschieden ausgesprochen, erhebt die Darstellung eines an sich nur schmerzenreichen Ereignisses zur Höhe der Versöhnung, wohin uns eben immer die Kunst führen soll. Erhebt uns dieser Gedanke des großen Künstlers, so erhebt ein zweiter ihn, und zwar über seine Zeitgenossen, ja so hoch, daß noch glückliche Geister der mildesten Zeit zu ihm hinaufsehen müssen.

Wir wissen nämlich, daß schon in den frühesten Zeiten der Kreuzestod Christi, wegen des Verhältnisses zu den beiden mitgekreuzigten Schächern, von denen der eine verdammt, der andere selig gesprochen wird, als Symbol des Weltgerichts gilt. In den bildlichen Darstellungen der ältern Zeit sehen wir deshalb die Seele des einen der Sünder neben dem Kreuz Christi von einem Engel, die des andern von einem Teufel in Empfang nehmen, womit der Künstler den zu bezeichnenden Begriff der Vorstellweise seiner Zeit gemäß mag auszudrücken geglaubt haben. Das edlere, allgemein menschlichere Gefühl unsers Nichola sträubte sich gegen diese Vorstellung, aber er gab die einmal geheiligte symbolische

Bedeutung nicht auf. Doch nicht die mehr Ekel als Abscheu erregende Mißgestalt eines Teufels stellte er neben den verscheidenden Welterlöser, sondern, sowie ein Engel die gläubige Seele Christo zuführt, so verweist ein anderer die, die sich selbst von ihm wendet, aus seiner Nähe.

Was nun die Ausführung im Einzelnen angeht, so herrscht darin dieselbe Verschiedenheit, wie sie in Bezug auf Composition und Zeichnung früher dargethan ist. Das Wunderbarste in dieser Hinsicht ist, mitten unter den roh gearbeiteten und unansehnlichen Figuren des Bildes, der Körper des Gekreuzigten. Die meisten Geschichtschreiber haben für die Vortrefflichkeiten Nichola's keine andere Quelle als die antike Kunst und weisen sogar jedes gestürzte Pferd, jede Löwenklaue in der Vorwelt nach, als ob dem Meister nicht noch eine nähere Quelle ihren frischen Labetrunk gereicht haben könnte, die ewig junge, unerschöpfliche Natur. Gelingt es aber wirklich, für jeden Kopf und jeden Körper ein antikes Vorbild zu finden, für den Gekreuzigten gibt es keines, und gewiß hatte des Nichola helles Auge schnell erkannt, woher den Alten die Vollendung ihrer Formen gekommen, sodaß, von ihnen geleitet, er den Werth unmittelbarer und scharfer Naturbetrachtung bald zu schätzen gewußt hat. Der bezeichnete Christuskörper ist von einer solchen Vollkommenheit, zeigt ein so klares Verständniß der menschlichen Natur, daß an einem gründlichen Studium derselben von Seiten des Nichola gar nicht zu zweifeln ist. Dieses selbst aber ist wiederum nicht möglich, wenn der Bildhauer frei aus dem Stein herausarbeitet. Dieser Körper allein also erweist den Gebrauch des Thonmodells, und somit die Einführung einer Methode, durch welche die

Sculptur auf einmal in den vollen, freien Gebrauch ihrer Kräfte eingesetzt wurde, und welche somit als die wesentlichste Bedingung ihrer fernern Entwickelung angesehen werden muß.

Noch einer künstlichen Eigenheit dieser Arbeiten gedenke ich, die bei dem Bilde der Kreuzigung eine besonders überraschende Wirkung hervorbringt. Es sind nämlich die Reliefs so tief gearbeitet, daß der wenige übrige Grund ganz durchscheinend ist, sodaß, bei dahinter einfallendem Sonnenlicht, das Ganze aus Goldgrund, ja aus dem Licht selbst hervorzutreten scheint.

Dem Grade der Ausführung nach dürfte das zweite Bild in der Zeitfolge das jüngste Gericht sein, von dem ich leider keine Abbildung machen konnte, weil es zu sehr verwüstet ist. Von 57 Gestalten haben nur noch 25 ihre Köpfe, und nicht viel mehr ihre Arme und Hände. Ueber Zeit und Ursache der Zerstörung läßt sich nichts ermitteln, nur sieht man an den in den meisten Hälsen eingemeißelten Löchern, daß ein zweiter Bildersturm die wiederhergestellten Köpfe von neuem abgeschlagen.

Auch bei diesem Bilde stoßen wir auf einige Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise unsers Meisters, die dem höheren Standpunkt angehören, auf welchem wir ihn bereits mehrfach angetroffen. Noch hatte der Sänger der „göttlichen Komödie" nicht die Bildner in seine Schreckenswelt gerissen, die nur in der Dämmerbeleuchtung der Poesie das menschliche Gemüth erfassen oder ertragen mag, vor der aber, ans Tageslicht der bildenden Kunst gezogen, das menschliche Auge sich schließt. Der versöhnende Geist der Kunst leitet noch die Phantasie unsers Meisters; in allgemeinen Zügen umfaßt er Sünder und Strafen, ohne das fruchtlose und ungerechte Bestreben, einzelne Vergehen zu

bezeichnen, deren Grenzen fast in jedes, auch des besten Menschen Leben reichen, während bei den Spätern, namentlich den Malern, denen der Zügel entfallen, der an sich abschrekkende Gegenstand zum Tummelplatz alles Gräulichen und Abscheulichen wird. Nichola läßt selbst durch ganz nothwendig scheinende Anfoderungen sich nicht zur Verleugnung seines edleren Sinnes bestimmen. Gegen das, namentlich bei einem Baumeister, voraussetzlich unumgängliche Bedürfniß symmetrischer Anordnung sitzt Christus nicht in der Mitte, sondern mehr nach seiner Linken, sodaß die Schar der Seligen weit über die der Verdammten wächst, — ein Gedanke, der selbst unsre neuern Kirchenlehrer beschämen müßte. Was die Teufel betrifft, die er in der Hölle nicht wol gänzlich entrathen konnte, so hat er ihre gräulichen Gestalten durch die vorgebundene antike komische Maske, sowie durch die Verwandlung des Beelzebub in einen Satyr, doch in ein ganz anderes Feld hinübergeführt und der aufnehmenden Phantasie größere Freiheit gestattet.

Wenden wir uns zu dem Einzelnen, so sehen wir Christum auf einem, von den vier evangelischen Zeichen gebildeten, Thron. Unter ihm halten zwei Engel ein Kreuz, aus rohem Holz (scheinbar) gezimmert; zu seinen Seiten (wahrscheinlich, denn die bezeichnenden Köpfe fehlen) Maria, Johannes und andere Heilige im Acte der Fürbitte. Rechts und links halb über dem Thron sieht man Engel (vielleicht die dominationes und potestates), links noch zwei andere, die die Verurtheilten in die Tiefe stürzen, wo der oberste der Teufel Seelen in einen offenen Hechtkopf — den Höllenrachen — stopft. Der kurze Mensch zu seinen Füßen mit der ungeheuren komischen Maske, die ihn zum Zwerge macht, verrichtet mit großem Eifer seinen höllischen Dienst der Men-

schenfresserei. Vortrefflich ist der Sturz dreier Seelen ausgedrückt in mannichfachen Stellungen und Bewegungen, die das unmächtige Widerstreben bedingt, und welche die Kunst nicht im ersten Versuch des Gehens, sondern im langgeübten kühnen Fluge ergriffen zu haben scheint.

Ueber das kleinste Leiden läßt sich mehr sagen als über die größte Seligkeit, und so begegnet es leicht den darstellenden Künstlern, daß, wenigstens in der äußern Anordnung, das Bild der Seligen im Himmel nicht genügt, zumal wo, wie bei Nichola, der Hand die Gabe noch nicht verliehen war, dem harten Marmor den weichen Ausdruck der Freude und Entzückung abzugewinnen. Die Heiligen und Seligen bilden vier einförmige Reihen, die bei ihrem gegenwärtigen Kopfmangel ein um so betrübteres Aussehen haben. Mehr Leben und Bewegung zeigt sich in der Gruppe der Auferstehenden. Die Zeichnung alles Nackten, mit Ausnahme der Köpfe, ist von bewundernswürdiger Vollendung, die Proportionen sind ziemlich eingehalten, der Marmor weich behandelt; aber das Ganze unterscheidet sich auf nicht ganz erfreuliche Weise von den andern Reliefs durch den von der Ueberfülle gebotenen kleineren Maßstab der Figuren. — Unter diesem Bilde, das nach dem Taufstein hingerichtet ist, befindet sich die das Alter und den Urheber der Kanzel beurkundende Unterschrift:

anno milleno bis centum bisque triceno
hoc opus insingne sculpsit niccola pisanus
laudetur dingne tam bene docta manus.

Bei der fernern Betrachtung der Reliefs hindert uns nichts, Reihenfolge und Zeitfolge gleichlaufend anzunehmen. Wir wenden uns deshalb zu dem ersten in jener, der Darstellung der Geburt. Es darf uns nicht wundern, in einer

Zeit, wo die bildnerische Kunst die des Wortes noch zum Theil ersetzte, die Anfoderung der Illusion an Bildwerke noch nicht gemacht zu sehen. Es galt damals nicht, einzelne Scenen oder Momente darzustellen, sondern der Künstler wollte nichts, als anschaulich erzählen. Deshalb finden wir das in der Zeit Geschiedene bei ihm im Raume vereinigt, und oft faßt ein Rahmen die Reihenfolge einer ganzen Geschichte ein. Das gegenwärtige Relief beschreibt uns auf einmal drei, wol gar vier Ereignisse, wenn wir einige abgeschlagene Arme und Köpfe in unsrer Phantasie richtig ergänzen.

Links vor der Façade eines tempelgleichen Palastes, dessen Zinnen man sieht, erscheint Marien der Engel der Verkündigung. Daneben sieht man sie auf einem Ruhebett in halberhobener Stellung liegen, davor zwei Jungfrauen, beschäftigt, das Kind (das leider nur zur Hälfte noch vorhanden) zu baden; zur Linken Joseph in bedächtiger und bedenkender Ruhe, zur Rechten eine Heerde Schafe und Ziegen, in äußerst natürlichen Bewegungen. Rechts in der Ecke über dieser ganzen Gruppe sieht man das Kind noch einmal, eingedeckelt und eingewickelt, und um dasselbe in andächtiger Stellung zwei Hirten, einen Hund und das Dechs- und Eselein (alle jedoch stark beschädigt). Endlich über diesen wieder zwei Engel, deren Bestimmung keine andere sein kann, als die Geburt des Heilands den Hirten auf dem Felde anzuzeigen, um so mehr, da Baum und Fels auf dieses schließen lassen.

Bei diesem Bilde tritt nun ganz entschieden der Einfluß antiker Kunst hervor, ja sie hat den Meister bereits so überwältigt, daß er, ganz vergessend der Magd des Herrn, der dürftigen Verlobten eines Zimmermanns, eine Königin an

ihre Stelle setzt und sich begnügt, durch die Spindel in der Hand den Stand zu bezeichnen, den sie einst im Leben eingenommen. In vollen Locken wallt das Haar auf die Schultern des Engels, faltenreich umschließen schöne Gewänder die Leiber, ohne sie zu verhüllen, das Diadem schmückt die Jungfrau, und Joseph erscheint eher als einer der alten Philosophen denn als der Pflegevater des Kindes in der Krippe; der Mutter aber, deren ganzes Wesen Hoheit, bewußte Würde und Ruhe zeigt, dürften wir oft, obschon unter andern Namen, auf alten Särgen begegnen *). Dessenungeachtet sind die frühern Gewohnheiten nicht ganz vergessen, die Jugendeindrücke nicht ganz verwischt, aber in kleinere Räume haben sie sich geflüchtet, oder der neue Glanz hat sie unsichtbar gemacht. So finden sich noch immer, namentlich bei untergeordneten Figuren, jene lächerlichen Mißverhältnisse fingerlanger Arme, großer Köpfe ꝛc. oder kleiner Gestalten im Vorgrund; aber noch mehr, nämlich das ganze Bild ist von frühern Darstellungen herübergenommen, in der Weise, wie wir's schon bei der luccheser Arbeit gesehen, und wir werden hier abermals nach S. Piero verwiesen. Es kann meine Absicht nicht sein, die Vergleichung der beiden Bilder, wie bei der ersten Veranlassung, dnrchzuführen, um so weniger, als mir eine Zeichnung des an der ältern Kanzel nicht zu Gebote steht. Außerdem ist auch Vieles weg- und Manches zugethan, sodaß ich nicht einmal mit Bestimmtheit darauf zurückgekommen wäre, wenn nicht die nachfolgenden Darstellungen der Anbetung und

---

*) Voraussetzlich ist der erste Eindruck eines solchen Werkes für unser durch andere Gewohnheiten und Anfoderungen bestimmtes Auge nicht der wärmste; allein wiederholtes aufmerksames Sehen erschließt uns immer mehr den classischen Werth desselben.

Darbringung im Tempel wieder unleugbar auf die ältern Bilder bezogen werden mußten. Nur die Gestalt der Mutter zwingt mich zu einer Gegeneinanderstellung. Wir sehen sie, bekleidet mit dem Gewand römischer Matronen, ein Tuch über dem Kopf, das über die Schultern herabfällt, auf einem Ruhebette liegen; der Oberkörper ist aufgerichtet, nach vorn gewendet, und vom rechten Arm getragen; der Kopf wendet sich noch mehr rechts als der Oberkörper und gibt dadurch der ganzen Figur eine an Stolz grenzende Würde; der Unterkörper ist mit einem Tuch bedeckt, das in sorgfältig geschneckelten Falten nach vorn herabhängt und auch die Füße bedeckt. An der alten Kanzel ist fast Alles ebenso, nur hebt Maria den linken Arm, der bei Nichola sich ruhig über den Körper legt, fast declamatorisch nach dem über ihr angebrachten Kind, als wollte sie die Welt darauf anfmerksam machen. Gewiß widerstrebte eine solche Auffassung der eurhythmischen Denkweise Nichola's; er enthob sie jeder Handlung, doch auf eine Weise, die ihm die Grazien gelehrt *), deren Stimme ihm offenbar die entscheidende geworden war.

Mehr noch indeß als dieses Bild fesselt das nächstfolgende, die Anbetung der Könige, unsre Aufmerksamkeit durch größere Einheit, vollendetere Ausführung und durch überaus schöne Köpfe. Die Anordnung ist ältern christlichen Bildern entnommen und erinnert, wie oben gesagt, an die Kanzel aus S. Piero.

Rechts sitzt im Schmuck und mit dem Ansehen einer Königin, ja einer des heidnischen Himmels, einer Rhea,

---

*) Auffallenderweise kehrt gerade diese Figur der Maria fast auf allen altchristlichen Bildern von der Geburt wieder, und es möchte dies eine von den wenigen Stellen sein, auf die noch immer — auch in der finstersten Zeit — ein schwacher Lichtschein aus der Vorzeit fällt.

Maria; ein langer Schleier wallt vom Haupt über die Schultern herab; der weite Mantel bedeckt einen Thronsessel, auf dem sie sitzt, und ihren Schooß, auf welchem, von ihren Händen an Schulter und Arm gehalten, wie ein junger Jupiter oder Bacchus das Christuskind Huldigung und Geschenke empfängt. Von den Königen sind die beiden älteren ins Knie gesunken, zwischen und hinter ihnen steht der jüngere, mit halber Kopfneigung seine Demuth aussprechend. Sie sind geschmückt mit Kronen von verschiedener Form, der Mantel wird durch eine Fibula auf der rechten Schulter zusammengehalten, legt sich breit über Brust und Rücken und läßt den rechten Arm frei. Die Tunica ist lang und bei dem Einen tief gegürtet; sie tragen Sporen; goldne Kapseln sind ihre Geschenke; ihre Köpfe sind von ungemeiner Schönheit. Den Raum zwischen ihnen und der Mutter füllt ein Engel, mit Mantel und Stab, offenbar der Gesandte des Himmels, an der Stelle des unplastischen wegzeigenden Sterns. Hinter den Königen sieht man ihre wildschnaubenden Rosse, hinter Marien das sanfte sophokleische Angesicht des heiligen Joseph, der in Ergebung die Hände übereinanderschlägt.

Wenn bei den Tempelstatuen von Aegina die Leiber der Helden auf bewundernswürdige Weise ihre Köpfe an Vollendung übertreffen, und man daraus mit Recht auf den Sinn und nothwendigen Entwickelungsgang der altgriechischen Kunst Schlüsse zieht, so ist man hier bei einer gegentheiligen Erscheinung zum Gegentheil berechtigt. Auf das Angesicht, aus welchem der Geist am lebendigsten spricht, wirft sich die neuere Kunst, und hierin zeigt sich der aus der Tiefe wirkende christliche Sinn unsers Meisters. Freilich ist er auch da nur der Prometheus, der nach dem Gesetz der Schönheit die

Formen bildet, noch hoffend auf der Athene Geschenk, die Psyche.

Die Köpfe auf dem Bilde der Anbetung dürfen sicher neben den besten stehen, die in gleichem Maßstab die alte Kunst hervorgebracht, während die Körper aller Schönheit, ja bei der unverhältnißmäßigen Kürze einzelner Theile selbst der Möglichkeit der Existenz ermangeln. So wäre es eine der schwierigsten Aufgaben, die Umrisse der Oberschenkel von den knieenden Königen unter dem Gewande fortzuzeichnen oder die Füße des stehenden noch in den Raum des Bildes zu bringen. Die Mutter dagegen ist von schönen Verhältnissen.

Die Unsicherheit in dieser Beziehung gehört bei dem künstlerischen Charakter des Nichola, der an der Antike seine Vollendung fand, zu den räthselhaftesten Erscheinungen. An ein absichtliches Vermeiden längerer Proportionen kann man nicht glauben, da sie ja vorkommen, und die Vorliebe für kürzere erklärt sich mir nur aus Jugendgewohnheiten, die er unbewußt beibehalten. Gewiß ist, daß ihm eher die Gesetze des geistigen Maßes aus der Antike verständlich und wenigstens wichtig geworden, und daß die des körperlichen zuerst bei dem Geistigsten, bei dem Gesicht, ihre Anwendung fanden. Uebrigens ist es dieses Relief, welches die ältern Kunstgeschichtschreiber mit dem Sarkophag der Gräfin Mathilde in Verbindung bringen, auf welchem die Jagd des caledonischen Ebers, oder die Erzählung von Phädra und Hippolyt *) abgebildet ist. Eine Nachzeichnung findet sich bei Morrona und Andern, vorzüglich in den von Lasinio herausgegebenen „Sculpturen des Campo santo“, woran man auch außerhalb

*) Wie Morrona, d'Agincourt u. A. wollen.

Pisa leicht sieht, daß, außer einer flüchtigen Aehnlichkeit der Phädra (wenn es eine ist) mit Maria, im ganzen Relief nichts an Nichola's Werke mahnt als, wenn ich den Ausdruck bildlicherweise brauchen darf, die Art des Vortrags einer Erzählung. Denn diese ist in dem letztgenannten Werke unsers Meisters unzweifelhaft, und mit glücklicherem Erfolge als bei den andern complicirteren der antiken Einfachheit nachgebildet.

Sahen wir nun bisher Nichola bald mehr von den Eindrücken aus seiner Jugend, bald mehr von denen aus späterer Zeit bestimmt, und somit bald die christliche Tradition, bald die antike Form vorherrschend: so sucht er nun in dem letzten der bezeichneten Kanzelbilder, der Darbringung im Tempel, eine gleichmäßige Vereinigung dieser beiden Elemente zu gewinnen, indem er entschieden antike Formen und Gestalten an die Stelle der christlichen setzt, der christlichen Ueberlieferung aber dabei in der Anordnung (sogar der Gewänder) nicht nur treu bleibt, sondern auch in ihrem Sinne weiter geht.

Die für die Darstellung nothwendigen Personen, Maria, Simeon mit dem Kinde, Joseph und Hanna, sind nach ihrer Zusammenstellung und den wesentlichen Motiven der alten Kanzel entnommen; sogar der Altar zwischen Maria und Simeon, das architektonische Beiwerk mit der herabhängenden Lampe ist beiden gemeinschaftlich. Nur hat Nichola seine Darstellung mit vielen Nebenfiguren bereichert, sodaß kein Plätzchen leerer Raum geblieben ist. Aber Maria ist eine Juno, und Simeon trägt das Haupt des capitolinischen Jupiters; Joseph ist der Homer, und auch im Volk zeigen sich Spuren des Heidenthums; aber den von einem Tempelknaben gestützten Hohenpriester finden wir als bärtigen

Bacchus auf einem Bacchanal, das eine alte (griechische) Vase schmückt, die gegenwärtig im pisaner Campo santo steht. Wie fern unsern Begriffen und Kunstanfoderungen auch ein solches Beginnen liegen muß, immer verdient die Kühnheit und die Energie, mit welcher Nichola seine neue Bahn verfolgt, unsre Bewunderung, und wir verfolgen gern auch diese Darstellung ins Einzelne.

Simeon, offenbar die Hauptfigur, in der Mitte des Bildes, hält in seinen Armen nicht ohne Ausdruck von Rührung (denn sanft fassen die Hände, und mild neigt sich das Haupt) das Kind, über dessen Bewegung, da es zur Hälfte abgeschlagen ist, wir in Zweifel sein würden, wenn nicht die Wiederholung desselben Gegenstandes von demselben Meister an der Kanzel zu Siena erhalten und uns das Kind furchtsam von dem bärtigen Alten sich abwendend zeigte, ein Motiv, das genau für den Rest an der pisaner Kanzel paßt. Ein weiter Mantel, auf der Brust zusammengehalten, und unter beiden Armen aufgenommen, deckt die ganze Gestalt, verleiht ihr größere Würde und gibt dem Meister Gelegenheit zur Ausbildung eines eignen Styles, da ihm für dergleichen ganz umschließende Gewänder die Vorbilder in der alten Kunst fehlen. Ihm gegenüber zur Linken des Altars steht Maria, gekleidet und geschmückt wie auf den vorhergehenden Bildern; sie faßt mit der Rechten den langen, über Kopf, Schulter und Körper reichenden Mantel, ihre Linke langt (wahrscheinlich) nach dem Kind, ihre Haltung ist würdevoll, ja gebieterisch, ihr Aussehen ist durchaus nicht jungfräulich, ihr Kopf ist nach Simeon gewendet. Hinter ihr steht, demüthig nach dem Beschauer gekehrt, das Taubenpaar auf dem rechten Arm, der gleichfalls den Mantel hält, Joseph; rechts hinter Simeon aber, mit aufgeworfenem

Kopf und aufgehobener Rechten, in der Linken eine Schriftrolle, ganz im Profil nach der Hauptgruppe gekehrt, die Prophetin Hanna; ein bloßes Tuch hängt über ihren Kopf den Nacken hinunter, ihr ganzes Aussehen ist vernachlässigt und offenbar absichtlich das einer kleinen, alten häßlichen Person.

Hinter dem Altar, doch so, daß sie zwischen Simeon und Maria zu sehen sind, stehen unter dem Dach der Tempelnische drei Knaben — um ihre Entfernung anzuzeigen, in sehr verkleinertem Maßstabe — die wir nach dem Rauchfaß, das der eine schwingt, für Tempeldiener halten können; eine durchaus nicht antik gedachte Gruppe. Ueber Joseph schaut ein Kopf herüber, den ich bei einer frühern Gelegenheit (bei der arca di S. Domenico, wo er nachgebildet) den eines weiblichen Thersites nannte, und dessen Bedeutung, wenn es eine specielle sein soll, mir unklar ist. Doch nehm' ich ihn für einen der raumausfüllenden Zuschauer, wie noch andere den obern Raum des Bildes einnehmen, unter denen sich mehre durch eine gewiß dem lebenden Vorbild abgewonnene Naturwahrheit auszeichnen. Rechts endlich am Ende des Bildes steht die getreu der erwähnten Antike nachgemeißelte Figur, in der ich an dieser Stelle Niemand als den Hohenpriester, der um der vorzunehmenden Beschneidung willen herzukommt, erkennen kann. Der unterstützende nackte Faun der griechischen Vase ist hier zum bekleideten Tempeldiener geworden, der Styl der Gewänder von dem antiken, überall Körperform zeigenden durchaus verschieden. Das Motiv, das an den andern Figuren angewendet, wiederholt sich auch hier, nur hält mit ungleich größerer Schwäche der Oberpriester die Last des faltenreichen Gewandes. In den architektonischen Beiwerken mischt sich Antikes und Ro-

mantisches, ja selbst der deutsche Spitzbogen hat sich eingeschwärzt.

Nachdem wir auf diese Weise die Reliefs der Zeit- und Reihenfolge nach durchgegangen, bleiben uns zur nähern Betrachtung noch die allegorischen Gestalten übrig, welche wol zwischen jenen entstanden sein mögen, und bei denen sich Nichola der genommenen Freiheit in unbeschränkterem Maße bedient. Die beiden Figuren rechts und links stellen unter dem Relief der Kreuzigung Unschuld und Treue vor, wie die Embleme zeigen, obschon wir deutlich in ihnen Jupiter und Juno erkennen, für welche doch nur zum Theil die beabsichtigte allegorische Beziehung erlaubt sein dürfte. So zeigt sich denn deutlicher als je, wie es unserm Meister nur vorerst um Wiedererobern des Schönen in der Kunst zu thun war, und wie er es Spätern überlassen, dasselbe nach den Gesetzen der Wahrheit zu verwenden *). Unter der Anbetung der Könige befinden sich Stärke und Demuth. Diese Figuren, die auf näher liegende Vorbilder als die alten Sarkophage hindeuten, veranlassen mich, über das Naturstudium des Nichola noch Einiges hinzuzufügen.

Bei einem Manne, an dem wir nicht sowol den Geist der Erfindung, als vielmehr das Bestreben der Vollendung vorherrschen sehen, liegt ein ernstliches Naturstudium im nothwendigen Gange der Entwickelung. Dieses selbst aber ist sowol mannichfaltig in Rücksicht des Gegenstandes, als verschieden in subjectiver Beziehung. Von äußern Dingen kommen bei Nichola vorzugsweise drei Dinge in Betracht, Thiere,

*) Obschon nicht zu verkennen, daß — in Bezug auf den unschuldigen Tod Christi — das Emblem der Unschuld in den Händen einer gewaltigen Gottesgestalt mächtiger wirkt, als wenn ein schwaches Weib es trüge.

menschliche Körper und Gewänder. Zum Behuf der Darstellung konnte ihm nun entweder bloßes scharfes Beobachten ausreichen, wie noch heut zu Tage die Holzschnitzer im baierischen Gebirge auf solchem Wege Außerordentliches leisten, oder er mußte, und wo möglich durch wissenschaftliche Kenntnisse unterstützt, nach dem lebendigen Vorbilde zeichnen und modelliren. Angenommen nun auch, daß erstere Methode für die Schafe und Ziegen auf dem Relief der Geburt, sowie für einzelne Nebenfiguren ausgereicht: — der Adler am Kanzelpult mit dem darunter liegenden Hasen, der Löwe — trotz der verfehlten Verhältnisse — beide zeigen unverkennbar das durch die Antike geläuterte Quellenstudium, das unmittelbare Nachbilden der Natur. Dafür spricht das Verständniß des Knochenbaues, das sowol beim Adler als beim Löwen, namentlich am Kopfe, sich zeigt, wie an den Klauen und Flügelgelenken. Dagegen scheint der Ausdruck und die Bewegung, die er beiden Thieren so treffend gegeben, mehr das Ergebniß einer glücklichen Auffassung als unmittelbarer Nachzeichnung zu sein. Vorzüglich deutlich tritt aber an der nackten Jünglingsgestalt das strenge Studium heraus, und man sieht, wie sehr ihm daran lag, das Hauptziel der formellen Fortbildung der Kunst zu erreichen und das Schönste, was in die Erscheinung fällt, den menschlichen Körper, auf die würdigste Weise darzustellen. Eine solche Kenntniß des Knochen- und Muskelbaues, der Bewegung und des Zusammenhanges der Glieder, wie sie in der angeführten Gestalt sichtbar ist, läßt sich weder durch bloßes Nachmachen selbst des Vortrefflichsten in der Kunst, noch durch bloßes Betrachten gewinnen, sie ist die Folge von langanhaltendem, vielfachem Nachbilden nach lebendiger Natur, für welches, wie schon oben erwähnt, Nichola die

Methode des Thonmodells, wovon vor ihm sich keine Spuren finden, wieder eingeführt hat. Ist nun schon das Naturstudium selbst bei Nichola bewundernswürdig, so ist es beinahe die Anwendung desselben noch mehr, nach welcher er nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, bei jenem stehen blieb, sondern im sichern, durch Anschauen der Antike befestigten Gefühl die Forderungen der Kunst gegen die Gaben der Natur richtig abwog und somit die natürlichen Formen durch den Geist wiedergeboren werden ließ. So leiden seine Formen noch nicht, wie die der spätern Florentiner, durch die Naturwirklichkeit, während sie uns durch ihre Naturwahrheit überraschen und ergreifen. Seine Hand schuf breite, große Formen, die in Massen zusammentreten, in Massen sich sondern; die Natur lehrte ihn die feinere Bewegung der Linie, aber er verlor sich nicht in ihre Mannigfaltigkeit (denn er wollte nicht Invidua, sondern Individualitäten darstellen); die Bewegungen verstoßen nicht gegen das Gesetz, allein sie sind durch die Wahl geadelt. Daß seine Kunst aber nicht bis zur Ausbildung der kleinern Theile, der Hände und Füße vollkommen ausreichte, sowie, daß der Schwerpunkt zuweilen verfehlt ist, gehört zu den fast unvermeidlichen Mängeln einer entstehenden Kunst. In Bezug auf Gewänder ist es auffallend, daß Nichola mehr als der Antike den Eingebungen eines malerischen Gefühls folgte und somit deren Ansprüche auf selbstständige Schönheit anerkannte, während in der alten Kunst ihr Hauptwerth darin besteht, daß man weniger sie als den von ihnen bedeckten Körper sieht. Deshalb sehen wir bei Nichola nirgends die Anwendung von nassem enganliegendem Gefälte, wie bei den Antiken; er benutzte vielmehr dasselbe zur Zusammenstellung größerer und

kleinerer Massen zu einem gefälligen Ganzen in neue Form und begnügte sich mit Bezeichnung der Bewegung und der hervortretenden Theile des menschlichen Körpers. Da mir vor ihm kein Beispiel dieses Styles bekannt ist, er auch so entschieden darin von seinen Vorbildern aus der römischen Zeit abweicht, trage ich kein Bedenken, ihn als den Gründer desselben in der Entwickelungsgeschichte der neuern Kunst zu bezeichnen. Daß er sich auch dabei des Thonmodells, über welches er Falten gelegt, bedient habe, erhellt zur Genüge aus der Figur, welche die Demuth vorstellt, und welche das lange Tuch, in welches sie sich gehüllt und das vom Kopf herab über den ganzen Körper fällt, auf die in Italien übliche Weise am einen Ende aufgenommen und über die entgegengesetzte Schulter geworfen hat. Uebrigens ist Nichola in seinen Gewandmotiven arm, es ist fast nur der unterm Arm und mit der Hand aufgezogene Mantel, der somit das Zusammentreffen vieler Falten in einem Winkel und das Bilden breiter Massen unter dem Bruch begünstigt und der dann in mehr senkrechter Richtung in schmaleren und weniger schmalen Streifen schwer über den Körper zwischen die Beine herabhängt. Unter seine Eigenheiten gehört die scharfe Contourirung vom Rande des Mantels, der in vielen Krümmungen und Biegungen hin und her sich über die unterliegenden Falten wegzieht; er zeigt eine Vorliebe für lange Falten, wenn sie schmal sind, und spitze Winkel; die Züge häuft er und gibt ihnen im Bruch eine convex-concave Form statt der natürlichern convex-convexen. Eine andere Eigenheit dürfte geradezu als Fehler bezeichnet werden: es sind die zu tiefen Einschnitte zwischen den Falten, die sehr häufig die Hauptmassen störend unterbrechen. So können wir denn unsern Meister auch in Bezug auf seine

mehr formellen Studien streng, gebildet, eigenthümlich, und hin und wieder unsicher nennen, vor Allem aber groß.

Was noch die Evangelisten und Propheten betrifft, in den Zwischenräumen zwischen Bogen und Pilaster, so ist mehr die kunstreiche Weise, wie sie angebracht (und die uns an spätere Nachahmungen und an deren vollendetste durch Michel Angelo erinnern), als ihre Ausführung zu bewundern. Hinter denselben sehen wir noch an einzelnen Stellen dunkle Glasscherben über dem Grunde eingelegt, mit der offenbaren Bestimmung, das Relief der Figuren zu erhöhen.

Die Beendigung der Arbeit fällt, wie wir nach der oben mitgetheilten Nachricht annehmen können, ins vorgerückte Mannesalter Nichola's. Daß aber seine Kräfte nicht im Abnehmen, vielmehr mit seinem Ruhme noch im Wachsen begriffen, sehen wir an dem Werke, das er bald nach der Vollendung der pisaner Kanzel begonnen.

Diese hatte nicht nur des Meisters Namen zu höhern Ehren verholfen — denn wir sehen, nach spätern Urkunden, ihn an dem Dom und dem Baptisterium von Pisa angestellt, wenigstens an dieselben auf irgend eine Weise gebunden *) —, sondern es scheint, daß sofort derartige Kanzeln ein Gegenstand kirchlicher und städtischer Kunstliebe und gegenseitiger Eifersucht wurden.

Gewiß ist, daß im Jahre 1266 Abgeordnete der Domverwaltung von Siena nach Pisa kamen und Meister Nichola aufforderten, für ihre Stadt eine gleiche Kanzel, wie die pi-

*) In dem Contract mit den Sienesern v. Jahre 1266 bedingt sich Nichola ausdrücklich die Erlaubniß aus, zu bestimmten Zeiten nach Pisa zurückkehren zu dürfen, um seinen Geschäften am Dom und der Taufkirche nachgehen zu können. Siehe Rumohr a. a. O. II, 147.

saner war, zu machen, und daß sie mit ihm übereinkamen *), „daß er mit Anfang März des nächstfolgenden Jahres nach Siena komme, daselbst eine aus bestimmt vorgeschriebenen Werkstücken bestehende Kanzel zu fertigen, und bis zur Vollendung des Werkes keine andere Arbeit übernehme und dort bleibe, mit Ausnahme von viermal funfzehn Tagen jährlich, in denen er zu Besorgung eigner und der Geschäfte des Domes nach Pisa zurückgehen könne; daß er seine Gesellen Arnulf und Lapus mit sich bringen und bis zur Vollendung der Arbeit bei sich behalten wolle, sowie seinen Sohn Giovanni zu gleichem Zweck anwenden dürfe; daß er alles Versprochene halten wolle bei hundert Pfund Strafe"; wogegen — außer den besonders bezahlten Säulen, und dem nöthigen Marmor — ihm ein Taglohn von acht, jedem der Gesellen einer von sechs, und seinem Sohne einer von vier Soldi festgesetzt wurden. Das Document, das uns diese Nachrichten aufbewahrt, ist von mehrfachem historischem Werth, sowol für die Geschichte der Kanzel, als für die der Künstler überhaupt, deren Verhältniß zu den Bestellern auf eine unsern Gewohnheiten wenig entsprechende Weise darin sich herausstellt. Der Stand der Künstler war von dem der Handwerker noch nicht unterschieden, man gebot über sie und ihre Kräfte auf eine Weise, die auf keine Stimmungen und besondern Eingebungen Rücksicht nahm und wenig persönliche Achtung verrieth, die aber andrerseits uns beurkundet, wie sehr den Leuten jener Zeit der baldige gewisse Besitz eines Kunstwerkes am Herzen lag. Denn so

---

*) Das interessante Document hierüber hat zuerst der della Valle, später verbessert Rumohr herausgegeben; siehe Dessen „Italienische Forsch." II, 145 ff.

Ernst war es der Domverwaltung mit der angedrohten Strafe, daß man sie, als Arnulf nicht sogleich bei der Arbeit erschien, zu vollstrecken Miene machte *), wenn nicht Nichola noch bei Zeiten dem begegnet wäre. Wie leid es uns daher auch thun mag, einen großen Künstler nicht nach der voraussetzlich gebührenden Hochachtung formell behandelt zu sehen, so sehr müssen wir uns freuen, daß Solches wenigstens kein Hinderniß gewesen, daß eines der reichsten und herrlichsten Monumente christlicher Kunst entstanden, welches seinen Werth unangetastet nun schon durch fast sechs Jahrhunderte getragen, und welches mehr als eines den Namen eines classischen verdient.

Es ist sehr zu beklagen, daß von diesem ausgezeichneten Werke sich weder genügende Abbildungen noch Abgüsse vorfinden, um so mehr, als daran sowol die Vollendung des Nichola als künstlerischen Einzelwesens, als auch die Fortbildung der Kunst unter den ersten Einflüssen neuer Elemente durch Arnolfus, Lapus und Giovanni deutlich zu ersehen ist.

Bei der Betrachtung der Kanzel werden wir unwillkürlich zur Vergleichung mit der pisaner aufgefordert, da sie fast organisch aus dieser hervorgegangen. Zuerst fällt uns der größere Reichthum auf, mit dem das neue Werk ausgestattet ist, indem es nicht nur mehr Seiten, somit mehr Basreliefs, sondern auch eine ganze Reihe allegorischer Figuren mehr hat als jene. Das Zweite, was nicht weniger auffällt, ist, daß nicht mehr wie in Pisa der antike Geist vorherrscht; die Darstellungen sind weniger einfach, ja einzelne schon überladen, wie es in der nächstfolgenden Periode fast allgemeiner Brauch wurde: nur in den allegorischen Gestalten erscheint

*) Siehe Rumohr a. a. O. II, S. 152.

der Meister wieder im vertrauten Umgange mit den Idealen seines Lebens, für deren vollendete Erscheinung er noch in den Jahren des Alters mit Jugendkraft unablässig gerungen, sodaß dem Marmor, dem er früher nur die starre Form zu geben vermochte, nun auch lebendiger Odem eingehaucht. Welche herrlichen Schätze sich demnach an jener Kanzel befinden, ist nach dem Bisherigen leicht zu erachten.

Sie ist achteckig, höher und schlanker als die pisaner und ruht auf neun Säulen, deren mittlere auf die früher beschriebene Weise den Boden zusammenhält. Die Capitäle sind den korinthischen verwandt, doch sind nach spät-römischer Weise Vögel in den Blättern angebracht. Ihr Fußgestell ist theils das gewöhnliche, theils wird es auf die bekannte Weise von Löwen und Löwinnen gebildet; an dem Fuß der mittleren Säule sitzen acht weibliche Figuren in mehr romantischer als antiker Bekleidung, vielleicht Künste und Wissenschaften (im Dienste der Kirche); wenigstens erkennt man Musik, Malerei, Grammatik ꝛc. an ihren Emblemen *).

Der, immer zwei Säulen verbindende, Bogen, das Gesims darüber und die Winkelfiguren sind ganz in der Weise der pisaner Kanzel. Die acht Pilasterkaryatiden sind theils — doch nicht abwechselnd — stehende, theils sitzende Frauen, hinter denen Genienköpfe vorsehen. Diese Allegorien sind — wenigstens mir bis jetzt — nicht alle klar, wie z. B. die erste, welche, einer Pandora gleich, ein halbverschlossenes Gefäß in der Hand hält. Die zweite ist Spes mit aufwärtsgewandtem Blick; die dritte Fortitudo mit dem Löwenfell in der Hand, eine lebendige, sprechende,

*) Schorn in der d. A. des Vasari I, 91. gibt — aber wol irrig — an dieser Stelle die Sibyllen an.

schöne Göttin; die vierte Fides, mit gekröntem Haupt auf einem Throne sitzend, eine Schriftrolle in der Hand; die fünfte Caritas mit dem brennenden Füllhorn, mit Krone und Schriftrolle, eine edle, seelenvolle Himmelsgestalt, und nur übertroffen von der nächstfolgenden, ebenfalls gekrönten, aber mir unerklärlichen. Die siebente, Justitia, mit dem Diadem geschmückt, ist in tiefen Ernst gekleidet, und man sieht an ihr vornehmlich, wie wohl der alte Meister noch den Ausdruck zu beherrschen verstand, nachdem er einmal die Form gewonnen, der er ihn geben mochte. Die achte Figur ist mir dunkel geblieben. Die Ausführung betreffend, so ist die Zeichnung der Verhältnisse im Ganzen noch die alte, obschon etwas verbessert, d. h. das Maß nicht gar so kurz; der Styl der Falten nähert sich mit wenigen Ausnahmen (etwa bei der Fides) mit volleren und breiteren Gewandmassen immer mehr dem Malerischen; die technische Ausbildung ist ungleich vollendeter als bei den frühern Werken, sodaß die Vergeistigung selbst die kleinsten Formen durchdringt.

Die Basreliefs unterscheiden sich, wie gesagt, wesentlich von den allegorischen Figuren, und es ist wol nicht mit Unrecht anzunehmen, daß hier der Einfluß von Nichola's Mitarbeitern, auf deren Theilnahme die Domverwaltung einen so hohen Werth gesetzt, besonders sichtbar ist. Das erste in der Reihenfolge ist die Darstellung der Geburt Christi, ähnlich dem ersten der pisaner Bilder, nur daß an die Stelle der Verkündigung der Besuch bei Elisabeth tritt. Die Figuren haben die gewohnte Kürze, nur die Arme rücken besser ins Maß. Das zweite Bild zeigt noch mehr als das vorhergehende die neue Richtung: es begnügt sich der Meister nicht mehr mit der einfachen Darstellung

der Anbetung der Könige, — er läßt uns vorher ihre Ankunft sehen und verbirgt ihren Reichthum in seinen an Hunden, Pferden und Kameelen, die er aber, vom Raume gedrängt, in einer allgemeinen mittleren Proportion hält. Durch diese Anordnung wird die Madonna hoch in die Ecke gedrängt, was der Würde der Darstellung einigen Abbruch thut. Dagegen herrscht unleugbar in allen Gestalten, wie z. B. in dem in beide Kniee gesunkenen König, eine größere Innigkeit und ein lebendigerer Ausdruck der Empfindung als in denen der pisaner Kanzel. Auf der dritten Tafel ist die Darbringung im Tempel, der Traum Joseph's, durch welchen er zur Flucht nach Aegypten veranläßt wird, diese selber und noch eine Gruppe dreier bejahrter Könige abgebildet, welche letztere mir bis jetzt räthselhaft geblieben. Die Anordnung der ersten Darstellung gleicht der pisaner desselben Gegenstandes; das Auffinden der feinen Unterschiede, welches uns mit der weiterentwickelten Denk- und Anschauungsweise unsers Meisters vertraut machen würde, bleibt einer künftigen nähern Vergleichung mit Hülfe getreuer Abbildungen vorbehalten. Nur oberflächlich bemerkte ich, daß der königliche Anstand, mit welchem auf dem pisaner Bilde Maria am Altare steht, an dem von Siena fehlt, und daß die Lust am Ausdruck schon zu Uebertreibungen, wie der der Furcht des Kindes vor Simeon, verleitet. Daß die Benutzung lebendiger Vorbilder hier schon bis zum Einführen wirklicher Portraits fortgeschritten, will ich wenigstens als Vermuthung hinstellen, da mich namentlich bei der Darstellung im Tempel immer ein etwas wohlgenährtes gutes Angesicht an den Frater Melanus gemahnt, mit dem, als zeitigem Operajo des Doms, Nichola seinen Contract abgeschlossen. Das ganze Bild ist mit Figuren angefüllt;

wenn ihre Anzahl aber hier schon das Maß des Schönen überschreitet, so wächst sie im nächsten über das des Schicklichen. Ich bin durchaus geneigt, diese etwas einseitige Richtung, die Folge eines erweiterten Anschauungsvermögens und des Bedürfnisses, möglichst viel auf einmal auszusprechen, nicht sowol dem Nichola als seinen Gehülfen zuzuschreiben, von welchen die Geschichte sagt, daß sie deutschen Ursprungs gewesen (was freilich noch zu untersuchen). Sowie die genannte Richtung sich aus der Fortbildung christlicher Kunst als nothwendig ergibt, wird sie auch an ihrer Stelle volle Würdigung finden; unmittelbar neben der einfachen Größe Nichola's muß sie aber zunächst störend wirken. So gehört das vierte Bild, der bethlemitische Kindermord, wirklich zu unerfreulichen Dingen, woran, zumal bei dem Hautrelief der einzelnen Figuren, sich keine Massen mehr sondern, sondern ein buntes Gewirre von Köpfen und Händen das Auge betäubt. Die Kreuzigung, das fünfte Bild, der Composition nach die pisaner, leidet an dem gleichen Uebel; die Leidenschaften, z. B. das Verstoßen der spottenden Sünderseele, ist stärker ausgesprochen, dagegen das Zusammensinken der Mutter der Form nach gemildert. Die beiden letzten Tafeln bilden mit der zwischen ihnen angebrachten Figur Christi ein Ganzes, nämlich das Weltgericht. Christus (dessen Profil ungehörig stumpf, sowie der Oberkopf unverhältnißmäßig klein ist) sitzt segnend und verdammend auf dem Kreuz, an welchem er früher schon sein jetziges Amt vorbildlich verwaltet hatte. Zu seiner Rechten der Himmel voll Seliger, zu seiner Linken — aber durch hereinreichende Selige sehr beschränkt — die Hölle mit ihren Verurtheilten und Teufeln. Die Darstellung bietet außer einem verworfenen Mönch und

dem Schmerz eines Engels darüber wenig Neues; die Ausführung aber, vorzüglich des Nackten, die weit unter der am pisaner Bilde bleibt, zeigt deutlich die Hand des Johannes oder eines der andern Gesellen.

Zwischen den Reliefs, wo an der pisaner Kanzel je drei Säulen nebeneinander das oben fortlaufende Gesims unterstützen, sind hier Figuren angebracht, deren eine wir eben als die des Erlösers beim Weltgericht erkannt haben. Die übrigen sind meist dunkel, ja von ganz mystischem Aussehen, wie das fünfte in der Reihenfolge, wo Christus abgebildet ist, stehend auf Löwe und Hahn, segnend mit der Rechten, mit der Linken eine unbeschriebene Schriftrolle haltend; aus der Seitenwunde sproßt eine Arabeske, in welche verschiedene Heilige, z. B. der heilige Franz, eingeflochten sind. Darüber sitzt ein Adler, nach welchem eine Hand aus der Wolke zeigt. Engelsköpfchen mit Flügeln und eine Zahl Leuchter (etwa sieben) sind zur Seite angebracht. Das nächstfolgende erklärt sich leicht; der Adler als Lesepult ist von Pisa her bekannt, unter ihm steht ein Engel, dessen Aussehen freilich eher als Symbol eines wohlhäbigen Ordens als das des Evangelisten zu nehmen wäre, wenn nicht die zur Seite angebrachten Löwe und Ochs hinreichende Erläuterung gäben. Die ersten Figuren hingegen der Reihefolge sind mir bisher ganz unerklärt geblieben, obschon nicht zu zweifeln, daß bei wiederholter Betrachtung und Untersuchung ihr Sinn sich herausstellen wird: eine weibliche Figur mit langem Stirnband, die Hand auf der Brust; eine männliche mit Bart und Buch, zwei Köpfe dahinter; eine Frau mit einem Kinde, große antike Schönheit aus der geistigen Heimath des Meisters; endlich eine Gruppe von drei blasenden Engeln, die mit ihrer stellenweisen Anschwellung der Backen,

wodurch die Anstrengung des Blasens ausgedrückt werden soll, dem Giotto bei seinem Altarbild in S. Croce zum Vorbild gedient zu haben scheinen.

Es kann nicht die Absicht sein, mit dem Bisherigen eine klare Anschauung des Werkes und seiner einzelnen Eigenheiten und Vortrefflichkeiten zu geben: dazu gehört ein tieferes und wiederholtes Eingehen in dasselbe; nur durfte an dieser Stelle wenigstens nicht versäumt werden, von dem vollendetsten Werke unsers Meisters einige Nachricht einzuflechten.

Wir begegnen nun außerdem keiner beglaubigten Bildnerei des Nichola weiter; denn die Sculpturen am Dom zu Orvieto, die ihm Vasari zuschreibt und diesem folgend della Valle als seine köstlichen Werke rühmt, können, innerer Gründe nicht zu gedenken, schon darum nicht von ihm sein, weil der genannte Dom erst 1290 gegründet; um 1300 aber, zu welcher Zeit dann jene Werke beschafft worden, Nichola, natürlicher Rechnung nach, nicht wohl mehr leben, am wenigsten noch für die Unternehmung einer Domfaçade wirksam sein konnte *).

Dagegen gibt uns eine Urkunde des pistojeser Domarchivs Nachricht von einer nicht unbedeutenden Arbeit, die unser Meister für die Hauptkirche der Stadt ums Jahr 1273 gefertigt. Am 10. Jul. nämlich dieses Jahres macht er sich, bei 300 Pfund Strafe **), anheischig, für besagte Kirche den Altar des heiligen Jakob herzustellen, mit ver-

---

*) In einem Instrumente v. 5. Jun. 1299 im „Libro di atti" in Pisa wird Johannes, sein Sohn, maestro Giovanni del quondam Nichola pisano genannt.

**) Wenn man bedenkt, daß die Sieneser sich Nichola's nur bei 100 Pf. Strafe versicherten, so darf man auf den Werth des pistojeser Altars nach der stipulirten Summe einen Schluß ziehen.

schiedenen Säulen und Gesimsen und mit sechs Tafeln von carrarischem Marmor zu schmücken, von denen vier die vordere, zwei die hintere Wand des Altars zu bekleiden bestimmt sind, sodaß im erstern Falle zwischen drei Säulen vier, im zweiten zwei Bilder treffen; und außerdem noch für jede Seitenwand eine Tafel mit Bildwerk zu liefern. Am 13. Nov. 1273 muß bereits ein großer Theil dieser Arbeit vollendet gewesen sein, da Nichola an diesem Tage 100 Pfund Lohn dafür als empfangen bescheinigt. Ueber den Inhalt der verdungenen Tafeln gibt das bezeichnete Document (Libro di Bandi nell' archivio di S. Jacopo in Pistoja dal 1296 al 1411, in welches aus Versehen die frühern Jahrgänge eingebunden) keinen Aufschluß, in der Kirche selbst ist von den Sachen nichts mehr zu sehen, noch bei den, freilich wenig unterrichteten, Angestellten etwas zu hören. Mein, leider nur nach Stunden gemessener, Aufenthalt in Pistoja erlaubte mir bisher keine genauen Nachsuchungen, die unmöglich ganz erfolglos bleiben können, da von einem so bedeutenden Werke, für die Hauptkirche der Stadt von einem weitberühmten Meister gearbeitet, nicht alle Spuren verloren gegangen sein können.

Nachdem auf solche Weise vom Nichola von Pisa als Bildhauer geredet worden, sollte auch von seiner Wirksamkeit als Baumeister berichtet werden. Da aber die Kunstgeschichte auf ihrem gegenwärtigen Standpunkt alles Halbe und Unzuverlässige von sich weist, die architektonische Thätigkeit aber unsers Meisters in Bologna, Padua, Venedig, Pisa, Volterra, Florenz, Neapel u. a. O. nirgends noch (meines Wissens) urkundlich nachgewiesen ist, deshalb auch noch kein Baustyl mit Bestimmtheit als der des Nichola bezeichnet werden kann: so verweise ich lediglich auf Vasari, dem ohne sonderliche Kritik die Spä-

tern beipflichten, und beschränke mich auf die Angabe, daß er wirklich im Jahre 1242 dem Dombau von Pistoja vorgestanden, wie ich bei meiner Durchreise durch diese Stadt in einem alten Kirchenbuche aufgezeichnet gefunden habe; was hinlängliche Veranlassung zu genauern Nachforschungen sein dürfte. Unzweifelhaft ist, daß Nichola in der Baukunst wie in der Bildnerei, ja dort wol noch mehr, der antiken Elemente sich bemächtigt hat, da schon in den Friesen und Gesimsen, Säulenknäufen und allem Aehnlichen das starke Hinneigen zu altrömischen Ornamenten sichtbar ist. Ja es ist wahrscheinlich, daß die schon vor ihm eingeführte, durch die eigenthümlichen geschichtlichen Verhältnisse Italiens bedingte Gewohnheit, bei Neubauten von Kirchen Form und Werkstücke alter Tempel beizubehalten, seinen bildnerischen Bestrebungen zuerst die Richtung nach derselben Seite hin gegeben hat.

Fassen wir nun noch einmal kürzlich die Verdienste und Eigenthümlichkeiten unsers Meisters in Bezug auf Sculptur zusammen, — wozu uns die nähere Betrachtung dreier ausgezeichneter Werke aus verschiedenen Lebensepochen einigermaßen befähigt, — so sehen wir, daß er die beiden verschiedenartigen Bestrebungen seiner Zeit, wovon im Anfang die Rede war, in sich vereinigt und geklärt, und somit altchristliche Anschauungen mit Hülfe vollendeter Formen, wie er sie in der heidnischen Kunstwelt vorgefunden, ausgebildet; daß er ein gründliches Naturstudium, und eine unfehlbare Methode desselben wieder eingeführt, die Technik der Marmorbehandlung auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht, sowie für schöne Formen im Allgemeinen den Sinn wieder angeregt, für die Gewandung aber einen eignen Styl gebildet hat. Sein Einfluß mußte sehr bedeutend sein; al-

lein wie sein eigenthümlichstes geistiges Wollen, das Einführen heidnischer Typen in die christliche Kunst, womit er um Jahrhunderte der geschichtlichen Entwickelung vorgegriffen, von seiner Zeit nicht verstanden, von ihm selbst nicht bis ans Ende festgehalten werden konnte: so mußte es mit Allem, was als Schönheit, Größe, Maß und Adel daraus hervorgegangen, mit seinem Tode auf lange aus der Kunst verschwinden. Was er aber für Jahrhunderte sicher wiedergewonnen, war, daß er die Sculptur aus der Hörigkeit, in welcher die Architektur sie hielt, in die Rechte einer freien, selbstständigen Kunst wieder eingesetzt; und dies hohe Verdienst erhält den Lorbeerkranz, den ihm die Geschichte als dem Wiederhersteller der Kunst im Mittelalter geflochten, in immergrünem unvergänglichem Glanze.

Über den Altarschmuck

von

S. Jacopo in Pistoja.

So mannigfaltig waren zur Zeit des Wiederauflebens der Kunst in Italien die Anfoderungen an dieselbe, und so freigebig war die Natur in Hervorbringung künstlerischer Talente, daß ein Handwerk, das unter andern Verhältnissen sich nur bis zur Erzeugung von Luxusartikeln, von vorübergehendem geistigen Werthe, verfeinert, dort zur Kunst wurde und selbstständig sich ausbildete, nämlich die Goldschmiederei.

Schon Vasari macht uns mit mehren ausgezeichneten Künstlern dieser Gattung bekannt, namentlich mit Pietro und Paolo, Schülern der sieneser Bildhauer Agnolo und Agostino, die in Arezzo kunstreiche Arbeiten verfertigt, mit einem Forzore di Spinello, Lionardo di Ser Giovanni, vor Allen aber mit dem Meister Cione (dem Vater des unter dem Namen Arcagno [Orcagna] bekannten Malers, Bildhauers und Baumeisters Andrea di Cione), von welchem der ältere Theil der Altarbekleidung in S. Giovanni zu Florenz ist. Ein berühmter Meister dieser Kunst war auch Ugolino von Siena, der ums Jahr 1338 das Reliquiarium für das heilige Leintüchlein in Orvieto gefertigt.

Von allen diesen Dingen jedoch wird einmal an einem andern Orte die Rede sein, da mir zunächst daran liegt, nur auf ein ähnliches Werk aufmerksam zu machen, dessen Ursprung aber in weit frühere Jahre fällt, als Vasari die Ausbildung der Goldschmiederei und die Beschaffung von jenem setzt, und an welchem wir gewissermaßen die Geschichte der Entwickelung dieser Kunst verfolgen können, da fast 200 Jahre lang von vielen Meistern aus verschiedenen Gegenden Italiens daran gearbeitet worden ist. Diesen kostbaren Schatz bewahrt die Stadt Pistoja in ihrer Kathedrale: es ist der Altar und das Tabernakel in der Capelle des heiligen Jakob.

Leider hat die im Jahre 1788 bei einer Ortsveränderung vorgenommene neue Aufstellung der Schönheit des Gesammteindrucks einigen Eintrag gethan, immer aber gehört es noch zu den bedeutendsten Schätzen Italiens, ein schönes Denkmal christlicher Kunstbegeisterung und Kunst.

Im gegenwärtigen Zustande sieht man über dem Altar, der nebst zwei Seitenfeldern mit vielen Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente geschmückt ist, an der Stelle des sonst üblichen Bildes, in einer Nische die sitzende Statuette des heiligen Jakob, umgeben von Aposteln und Propheten, deren jeder seine Celle für sich hat; darüber erscheint Gott Vater, ebenfalls in einer Nische, zur Seite Engel und andere heilige Gestalten. Ueber diesen breitet sich ein ultramarinblauer Himmel mit goldenen Sternen aus; unter S. Jakob aber zieht sich noch eine Reihe kleiner Statuen hin, sodaß im Ganzen 58 runde Figuren die Altartafel schmücken; Alles ist aus gediegenem Silber getrieben ciselirt, und stark vergoldet, Verzierungen und Inschriften abwechselnd von Gold und Emailleschmelz, sodaß das Ganze

einen überaus prächtigen Eindruck macht, der natürlich um vieles erhöht wäre, wäre der ursprüngliche Styl bei allen Ornamenten beibehalten worden; aber mit Recht sagt ein erleuchteter italienischer Schriftsteller in Bezug auf diese Neuerungen: daß man ein Buch über die Barbarei gebildeter Zeiten schreiben solle.

Vasari kennt, obwol nur aus Berichten, das erwähnte Werk; er schreibt es, durch eine Inschrift irregeleitet, dem Lionardo di Ser Giovanni aus Florenz zu, von dem er im Leben des Agostino und Agnolo aus Siena (D. A. S. 189) sagt: „Ein Schüler des Meisters Cione war auch Lionardo di Ser Giovanni aus Florenz, der nach besserer Zeichnung als seine Vorgänger Vieles mit dem Ciselireisen und in gelötheter Arbeit verfertigte, darunter vornehmlich den Altar und die Tafel von Silber in S. Jakob zu Pistoja, an welcher, außer verschiedenen historischen Darstellungen, eine Figur des heiligen Jakob sehr gerühmt wird, die er in der Mitte angebracht hat. Sie ist über eine Elle hoch und so rein gearbeitet, daß sie eher gegossen als mit dem Ciselireisen ausgeführt zu sein scheint. Diese Figur ist zwischen den genannten historischen Darstellungen im Altarblatt angebracht, um welches eine Einfassung von Emaillebuchstaben läuft, die also heißt: Ad honorem Dei, et scti Jacobi apostoli hoc opus factum fuit tempore domini Franc. Pagni dictae opere operaji sub anno 1371 per me Leonardum Ser Jo. de Floren. aurific."

Da sich in dieser Angabe verschiedene Irrthümer befinden, die man unwiderlegt gelassen, Vasari aber, meines Wissens, der Einzige, wenigstens vorzugsweise Derjenige ist, der uns diesseits der Alpen mit jenem Werke von großem Kunst- und kunstgeschichtlichen Werthe bekannt macht: so will

ich mit Hülfe mehrer aus dem pistojeser Domarchiv entnommener Urkunden ausführlichere und begründete Nachrichten darüber mittheilen *).

Unendlich reich an goldenen und silbernen, mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Kelchen, Evangelien, Candelabren, Lampen und dergl. war bereits der Schatz des heiligen Jakob zu Pistoja, als man im Jahre 1287 beschloß, eine Tafel mit den Bildern der zwölf Apostel aus Silber verfertigen zu lassen und dieselbe über dem Altar aufzustellen **). Dazu kam etwa im Jahre 1290 noch eine Madonna mit dem Kinde; vor dem Altar aber befand sich als Bekleidung desselben eine muthmaßlich nur mit Arabesken verzierte große silberne Tafel. Dies war der Zustand des Altars und seines Schatzes im Januar 1293, als der berüchtigte Vanni di Faccio, dem wir für seine Uebelthat im vierundzwanzigsten Gesang von Dante's „Hölle" begegnen, die Kirche bei Nachtzeit erbrach und jenen gänzlich plünderte. Es gehört nicht hierher, anzugeben, welche der gestohlenen Kostbarkeiten der Dieb, im Verlauf mehrer Jahre bis zur Entdeckung seines Frevels, in Münze umgesetzt; uns genügt, zu wissen, daß, obwol beschädigt, doch die Apostel und die

---

*) Mein nur kurzer Aufenthalt in Pistoja erlaubte mir nicht, die Urkunden aus dem Archiv selbst abzuschreiben. Ich benutze hier das mehrerwähnte, bei uns wenig verbreitete Werk des Prof Ciampi, das jene ausführlich enthält.

**) In una deliberazione del commune, „Libro delle riform." p. 88 vom Jahre 1287: Coram vobis domino capitaneo et anthianis communis populi pistor. operarii opere s. iacobi supplicantur vobis si placet quod dicti operarii possint facere et fieri facere si consilio generali placebit unam tabulam que stat supra altare s. iacobi que sit de argento cum duodecim ymaginibus apostolorum et in eam expendi facere usque ad libras CCC den. parv.

Madonna gerettet und nach vorgenommener Ausbesserung wieder zum Schmuck des Altars verwendet worden sind, wo sie noch heute stehen. Wer sie gefertigt, ist aus den Büchern nicht zu ersehen; an ihrem Styl erkennt man den Einfluß des Pisaners Giovanni, der um jene Zeit die Kanzel in S. Andrea derselben Stadt in Marmor arbeitete. Ein Meister Goldschmied, Pacino von Siena, ist seit dem Jahre 1265 vielfach für den Schatz beschäftigt, auch ein Andreas Pucci; inzwischen läßt sich ihre Theilnahme an der Tafel der Apostel nicht erweisen.

Kaum waren die alten Schäden ausgebessert, als die Pistojesen auf neuen werthvolleren Schmuck sannen. Deshalb bestellten sie bei Meister Andrea di Jacopo d'Ognabene von Pistoja eine große silberne Tafel, zur Bekleidung der Vorderseite des Altars bestimmt, mit funfzehn Darstellungen aus dem neuen Testament, welche Arbeit im December 1316 vollendet war in der Weise, wie man sie noch heute an der ursprünglichen Stelle sieht. Sechs Propheten (?), drei an jeder Seite, schmücken, einer über dem andern, die Ecken. Die geschichtlichen Darstellungen sind: 1) Die Verkündigung und der Besuch bei Elisabeth. 2) Geburt Christi. 3) Christus zwischen Maria und S. Jakob sitzend. 4) Der Zug der Magier zu Pferde. 5) Anbetung der Magier. 6) Kindermord. 7) Darstellung im Tempel. 8) Bergpredigt Christi. 9) Judaskuß. 10) Christus vor Herodes. 11) Kreuzigung. 12) Die Marieen am Grabe, auf welchem der Engel sitzt, während die Wache schläft. 13) Der ungläubige Thomas. 14) Himmelfahrt. 15) Marterthum von Paulus und Petrus (?). Nicht nur die Bilder selbst sind ungewöhnlich reich componirt, sondern auch reich mit Emaillemalereien in den Rahmen verziert. Der

Styl ist durchaus pisanisch, und die Darstellungen selbst sind hie und da aus den Werken des Johannes und Nikolas entlehnt. Im Gesims findet sich folgende emaillirte Inschrift: „Ad honorem dei et beati iacobi apostoli et domini hermanni pistoriensis episcopi hoc opus factum fuit tempore potentis viri dardanis de acciajuolis vicarii pro serenissimo rege ruberto in civitate pistorii et districtu et tempore simonis francisci guerci et bartolomei d. aste d. lanfranchi operariorum opere beati iacobi apostoli sub a. d. MCCCXVI indict. XV de mense decembris per me andream de iacobi ognabenis aurificem de pistorio. opere finito referamus gratiam christo. qui me fecisti sit benedictio christi. amen".

Derselbe Andreas besserte 1314 auch die alten Tafeln aus. Im Jahre 1349 wird sodann die Statue des heiligen Jakob von Meister Gilio, Goldschmied von Pisa, verfertigt *). Bei dieser tritt entschieden die Gemeinschaft mit Andrea Pisano hervor; der Styl ist edler, die Arbeit reiner und schärfer als bei den ältern Sachen; vorzüglich ist die Gewandung von edler Zeichnung. Die Vollendung der Arbeit fällt ins Jahr 1353, und wurde sie durch eine besondere Deputation, mit besonderer Feierlichkeit, als sei es eine bereits heilige Sache, aus der Werkstatt des Künstlers abge-

*) „Libro Entr. e. Usc. dell. Opera di S. Jacopo di Pistoja". 1349. Duobus aurificibus qui venerunt Pistorium de civitate Pisarum pro ordinando quod facerent figuram S. Jacobi de argento die XVI. mensis aprilis . . . libr. 6 sol. 12. — Item magistro Gilio orafo et ejus socio in civitate pisana dedit Jacobus Francisci libr. 27 argenti pro sculptura S. Jacobi 215 aureos . . . val. in civitate Pistori 217 aureos, sold. 11. — Die Zahlungen dauern noch im Jahre 1353 fort, wo eine letzte an die Capellane der Capelle des heiligen Jakob vorkommt, dafür daß sie die Statue von Pisa abgeholt.

holt. Von dem Meister Gilio fand ich bisher weiter keine Spur; doch wäre auch nur der genannte S. Jakobus aus seiner Werkstatt hervorgegangen, so dürfte sein Name nicht verloren sein, da alles Lob, was um dieser Statue willen Vasari dem Lionardo zollt, vollkommen wahr ist und Jenem zukommt. —

Im Jahre 1357 übernahm Meister Piero da Firenze zwei Tafeln von Silber, die Seiten neben dem Altar zu schmücken *), gerieth aber nach Beendigung der ersten in Streit mit der Verwaltung, der von Meister Ugolino von Siena (man denke nicht, es sei der, um diese Zeit nicht mehr lebende, Maler) geschlichtet wurde, doch so, daß Piero nicht weiter fortarbeitete. Auf dieser Tafel, die zur Linken des Altares steht, sind sieben Geschichten des alten Testamentes und zwei aus dem Leben der Jungfrau abgebildet: Erschaffung der ersten Menschen, Vertreibung aus dem Paradies, Brudermord, Erbauung der Arche, Opfer Isaak's, Mosis Gesetzgebung, Krönung Salomo's; ferner die Geburt der Maria und ihre Vermählung.

Die zweite der genannten Tafeln wurde darauf im Jahre 1366 dem Meister Leonardo di Ser Giovanni von Florenz übertragen **), von dem uns Vasari sagt, daß er ein Schüler des Cione gewesen. Er stellte neun Geschichten des neuen Testamentes vor, nämlich die Berufung Pe-

*) Libro. cit. 1357. Magistro petro aurifici de florencia pro cooperiendo et ornando duas tavolas de argento flor. 300 aureos. Item magistro Ugolino aurifici de Senis quod venit Pistorium ac steterit pluribus diebus pro decidendo questionem occasione dicte tabule intra d. d. operarios et dictum Petrum etc.

**) Libro cit. Leonardo di Ser Giovanni orafo di firenze che ae a fare la taula di capella ebbe da Ser Jacopo franchi fiorini 100. — ao. 1371 fu compiuto di pagare per lo resto la taula.

tri, die Heilung einer kranken Frau durch ihren Glauben, ebenso die eines Aussätzigen, eine Predigt Christi, die Gefangennehmung desselben, sein Erscheinen vor Pilatus; ferner, was wol in anderer Folge früher stand, Christus im Schiff schlafend, und zwei Bilder aus der Apostelgeschichte. — Um diese Tafel, und nicht um die Statue des Heiligen steht die von Vasari mitgetheilte Inschrift. Des Lionardo Arbeit erschien mir durchaus als die bedeutendere an dem Altar, und ich glaube, daß man sie unbesorgt neben die kleineren Werke seines Mitschülers Andreas stellen kann. Doch zeigt sich hier schon ein auffallendes Bestreben, die Gesetze der Sculptur zu verlassen, welches in Ghiberti seine Vollendung fand. Schon ist allerlei Landschaftliches eingestreut, und ein Suchen nach Perspective merkbar. Der Styl im Ganzen aber ist edel, die Darstellung ruhig und dem Orte, wo sie sich findet, angemessen.

Sehr viel Schönes und Herrliches hat in Italien der Neid hervorgebracht. Die Florentiner schmückten zu jener Zeit gerade den Altar ihrer Johanniskirche mit ähnlichen Kostbarkeiten. Den Pistojesern lag Alles daran, nicht überboten zu werden. Im Jahre 1386 bestellten sie bei Meister Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, die Statuetten der vier Heiligen S. Maria Jacobi, S. Eulalia, S. Acto, uud S. Giovanni Baptista *); 1387 bei Demselben einen reichverzierten Baldachin für die Statue des heiligen Jakob, 1390 eine Verkündigung, ebenfalls bei Pietro, 1394 ein Tabernakel bei den Meistern Nofri di Buto aus

*) Ich unterlasse hier den Abdruck der sehr weitläufigen Urkunden. Für wen sie besondern Werth haben sollten, der findet sie bei Ciampi l. c.

Florenz und Acto Pieri Baccini aus Pistoja, mit vielen Säulen, Ornamenten und Figuren. 1395 ließen sie von dem Pistojeser „Giovanni fino maestro e dipintore“ eine Zeichnung machen für eine neue und passende Aufstellung des ganzen Werkes und übertrugen die Ausführung letztgenannten Goldschmieden. Nach dieser Zeichnung kamen an jeder der beiden Seiten dreizehn musicirende Engel hinzu, ebenso in Relief, fünf dergleichen oberhalb, und fünf dergleichen unterhalb der Tafel, über jeden Engel aber ein gesonderter Baldachin; Alles vom feinsten Silber und schwer vergoldet. In der Mitte der Tafel über den Heiligen, von Engeln umgeben, war eine Majestas angebracht; darüber ein ultramarinblaues emaillirtes Feld mit goldenen Sternen. Im Jahre 1398 kommt die letzte Zahlung für dieses bedeutende Werk an Meister Nofri vor. Von dem Meister Johannes, dessen Zeichnung aufs strengste als Vorbild benutzt wurde, wissen wir weiter nichts, als daß er Mehres im Auftrag der Domverwaltung malte, namentlich die Kreuzgewölbe der Vorhalle vom Dom, einzelne Heiligenköpfe, von denen noch Spuren übrig sind, die den Nachkommen Giotto's verrathen. Auch in den Kirchenbüchern von Pisa findet er sich im Jahre 1383, doch sah ich dort nichts von seiner Hand. Seine Theilnahme an dem Altarschmuck von S. Jakob ist unsrer Anschauung leider entrückt durch die oben erwähnte im Jahre 1788 veranstaltete neue Anordnung des Altares und seiner Tafeln.

Nachrichten

von einigen

ältern Malern und Malereien in Pisa und Lucca.

Wiewol es sich in der Geschichte der Kunst nicht darum handelt, diese in alle, auch die erfolglosen Anfänge, oder schwachen Ausgänge zu verfolgen, uns vielmehr nur der ganze lebensvolle Baum ohne seine Wurzelschößlinge und Fechser vor die Augen treten soll: so gehört es doch mit zu den vorbereitenden Arbeiten, nach dem Unbeachteten und Unbedeutenden zu fragen, sei es, um die etwaigen Reste des Guten zu gewinnen, oder Andere von unnöthigen Nachsuchungen abzuhalten. Diese Bemerkung glaubte ich einer Abhandlung voranschicken zu müssen, deren Interesse von nur sehr geringem Umfang sein kann.

Ungern, scheint es, spendet die Natur mit verschwenderischer Hand zweimal an derselben Stelle, und wenn sie daher Pisa mit dem Ruhme bedacht, die Wiederherstellung der Kunst durch eine lange Reihenfolge ausgezeichneter Bildhauer bewirkt zu haben, können wir es ihr nicht verargen, wenn sie daselbst karg im Hervorbringen malerischer Talente geblieben. Wirklich finden wir auch nicht *einen* Maler in Pisa, dessen Name nur in die zweite Classe geschrieben werden könnte, woran vielleicht äußere Verhältnisse einige Schuld tragen, da in einem sinkenden Staatsleben, wie das in Pisa nach der unglücklichen Schlacht des Ugolino war, nicht leicht die Keime eines neuen Geistes sich entfalten.

Um nichts zu übergehen, was mir in dieser Beziehung vorgekommen, gedenke ich einiger alten Pergamentrollen, welche in einer Kammer der Opera des Doms aufbewahrt werden, und die, halb beschrieben, halb bemalt, unter Absingung des Textes, ehedem am Tage vor Ostern in der Kirche dem Volke gezeigt wurden. Die Buchstaben haben genau dieselbe Form wie jene bei d'Agincourt aus den Miniature di un Pontificale latino della biblioteca della Minerva in Roma, welche derselbe ins neunte Jahrhundert setzt, die aber wol dem zwölften, also der Zeit der Einweihung des pisaner Doms, angehören dürften. Die bildlichen Darstellungen dieser Rollen gehören so wenig ins eigentliche Gebiet der Kunst als die Federzeichnungen zu dem Ms. des Dante in der Laurenziana, oder als heutzutage etwa Spielkarten; doch zeigen einzelne Gestalten, ja ganze Vorstellungen so viel Typisches, daß sie für kunstgeschichtliche Zwecke gewiß von Bedeutung sind. Da sie nun obenein einen weiten Kreis von Darstellungen umschließen, habe ich die Mühe des Abzeichnens nicht gescheut und theile ihren Inhalt hier mit, und bemerke nur, daß es ihr Interesse erhöhen muß, daß sie wirklich Vorbilder für spätere ausgebildete Kunstwerke enthalten. Die eine Rolle hat das bekannte „Exultet" zum Text; auf folgende Weise begleiten denselben die Bilder *):

„Dies ist die Nacht", so ungefähr beginnt der Gesang, „die uns in die Bande des Todes geworfen ꝛc. O, unendliche Güte, daß du aus deinen Sclaven deinen Sohn gemacht!" Nun folgen die Bilder von der Erschaffung des Menschen und dem Sündenfall. „Glücklich die Schuld, die

*) Es weicht in vielen Dingen von dem von d'Agincourt mitgetheilten, ungefähr gleichzeitigen, ab; namentlich steht das Exultet selbst in der Mitte, nicht zu Anfang der Rolle.

einen solchen Erlöser brachte! glücklich die Nacht, in der Christus aus der Unterwelt wiederkehrte! Diese Nacht soll zum Tage werden!" Hier folgt die Darstellung einer gottesdienstlichen Handlung. Daß bei einer solchen die Wachskerzen, die „die Nacht zum Tage" machen, von besonderer Bedeutung sind, bestimmt die sogleich folgende Abschweifung auf die Bienenzucht. „Deshalb, heiliger Vater, empfange das Vespertinum rc., welches Dir von Werken der Bienen die dankbare Kirche bereitet." Nun werden die Vorzüge der Bienen gerühmt: „Obschon die Biene ein sehr kleines Geschöpf ist, so trägt sie doch großen Geist in enger Brust; sie weiß den Wechsel der Jahreszeiten voraus, schließt im Winter ihr Haus und geht an die Arbeit im Frühling." Hier folgen Blütenbäume von Bienen umschwärmt. „Nun zerstreuen sie sich auf die Aecker, und mit ausgespannten Flügeln und hängenden Schenkeln berühren sie die Blumen nur mit ihren Füßen, ohne ihnen Schaden zuzufügen. Dann kehren sie, mit Nahrung beschwert, in ihr Lager." Hier zeigt uns ein Bild dies Lager sowol, in welchem die Bienen arbeiten, wie die Bienenzucht überhaupt. Vor dem Bienenhaus kniet ein Mann mit einem Gefäß und brennender Kerze, andere kommen herzu; eine Frau bringt einer andern, auf einem Thronsessel sitzenden ein Gefäß, vielleicht mit Honig. „Hier bauen einige mit unglaublicher Kunst Cellen, andere machen Honig, andere verwandeln Blumen in Wachs"; — eine Reihe bunter Blumen ist da eingeschaltet; — „Blumen sind die Quelle ihres Reichthums, flore utuntur conjuge, flore funguntur genere, flore domos instruunt, flores divitias conveunt, flore cera conficiunt. Quae est mirabilis apis, cujus nec secum masculi violant, fetus non quassant, nec filii destruunt castitatem". — Hier folgt

das Bild von Mariä Empfängniß — „sicut sancta Maria concepit virgo, Maria virgo peperit et virgo permansit". Nun ist der Uebergang oder Rückgang zum eigentlichen Gesang wieder gewonnen: „Dies ist die heilige, glückliche Nacht, welche die Aegypter beraubt, die Ebräer gerettet hat".

Ein Geistlicher im Ornat, mit langer Wachskerze, von beiden Seiten von singendem Volk umgeben, leitet das Folgende ein: „Herr, wir bitten Dich, daß die Wachskerzen ausdauern, daß sich ihr Dampf mit himmlischen Wohlgerüchen vermengen möge, ꝛc." Auf einem Thronsessel sitzt eine Person der hohen Geistlichkeit, zwei Diakonen, der eine griechisch, der andere lateinisch segnend, stehen nebst zwei Administranten, die Rauchfässer schwingen, zur Seite. „Wir empfehlen Dir den Papst ꝛc. und die ganze Geistlichkeit". Nun sieht man einen Fürsten mit Krone und Scepter, umgeben von Kriegsleuten und Herren, auf seinem Thron. „Wir empfehlen Dir den Kaiser und das Heer". Ein zweiter weltlicher Herr, durch geringere Insignien als Statthalter oder dergleichen bezeichnet, von Kriegern und Räthen umgeben, wird zuletzt in das Gebet eingeschlossen, das nur noch sagt: „Wir empfehlen Dir den Herzog und sein ganzes Haus". Hierauf beginnt nun das „Exultet turba celorum, exultent divina mysteria et pro tanti regis victoria tuba insonet salutaris etc. Nun freut sich die ganze Welt, daß die Finsterniß vorüber ist". Das Bild dabei zeigt uns Männer in mannigfaltiger ländlicher Beschäftigung, am Weinstock und auf dem Kornfeld ꝛc. „und die Geistlichkeit singt Psalmen des Dankes". Unter eines Tempels Bogenhalle steht der Priester mit zwei Diakonen und zwei Ministranten; zu beiden Seiten eines Geistlichen, der eine Kerze trägt, singt die Gemeinde; den Schluß bildet Christus, von den vier evangelischen Zeichen

umgeben, in einer Arabeske, mit dem Buch und der griechischen Segnung.

Eine zweite Rolle, schwerlich neueren Ursprungs, ohne Text gibt eine Uebersicht der Hauptereignisse des Lebens Christi bis zum Abendmahl. Die Spitze bildet ein höchst wunderliches, mystisches Ab= oder Sinnbild der Kirche; auf Löwen ruhen die beiden Eingänge zur Seite; Menschen stehen, nach oben schauend, unter ihren Bogen, auf denen Vögel sitzen. In der Mitte des Gebäudes unter einem gedrückten Bogen, der auf Ungestalten ruht, sieht man das Haupt des Täufers Johannes (?). Die ganze Wand darüber aber ist, in Felder eingetheilt, mit lauter fratzenhaften Gebilden, der Giebel mit einem Adler, neben dem zwei Drachen Menschen verschlingen, ausgeziert; aus dem Giebel ins Freie hinaus ragt eine geistliche Person, mit brennender Kerze und Schriftrolle, empor. Unter diesem Bilde sieht man, von vier schwebenden, anbetenden Engeln umgeben, in der Glorie den Allmächtigen (die Geburt des Heilandes bestimmend); darunter die Verkündigung: Maria sitzt vor ihrem Haus und spinnt und wendet den Kopf nach dem mit ausgestrecktem Arme segnenden, aufrecht stehenden oder gehenden Engel um. Darunter ist die Verkündigung der Hirten und die Geburt Christi. Ochs und Esel halten das in einem Kasten wohl eingedeckelt liegende Kind, Engel neigen sich anbetend, der Stern steht über ihm; freudig nehmen die Hirten die Botschaft auf, weniger Joseph, der abgewendet von Marien, das Haupt auf den Arm gestützt, sich halb — wie zürnend — nach der Wöchnerin umsieht, die, als wolle sie ihn beschwichtigen, aus dem Bett heraus nach ihm zu eine sanfte Handbewegung macht. Eine Heerde Ziegen ziehen sich unter ihrem Bette fort. Die ganze An=

ordnung, wenn auch in veränderter Weise — namentlich in Betreff des Verhältnisses zwischen Joseph und Maria —, finden wir, wie schon erwähnt, bei Nichola an der Kanzel wieder. Dasselbe gilt von dem nächstfolgenden Bilde, der Darstellung im Tempel, von welchem — in Uebereinstimmung mit dem ganz gleichen, das d'Agincourt auf dem 88. Blatte gibt — der byzantinische Ursprung nachzuweisen ist. Von der Linken kommen Joseph mit Tauben, und Maria mit dem Kinde, von der Rechten Simeon und die Prophetin Hanna; durch Säulenhallen und Ampeln ist der Tempel angedeutet. Darunter ist das Bild der Taufe Christi, links Johannes, rechts drei Engel mit Trockentüchern, in der Mitte Christus, hinter Johannes ein Baum, dem eine Axt an die Wurzel gelegt ist, was wiederum auf griechischen Ursprung deutet. Weshalb die geschichtliche Reihenfolge unterbrochen ist, weiß ich nicht: nach der Taufe kommt die Anbetung der Könige, die Versuchung Christi, Christus mit der Samariterin, die Heilung eines Blinden, die Erweckung Lazari, der Einzug in Jerusalem und das Abendmahl. Alle die Bilder, deren einzelne ich an verschiedenen Orten wiederholt gesehen, tragen griechisches Gepräge, doch nicht so ausschließlich, daß man nicht an eine Einmischung italienischer Elemente glauben sollte, weshalb sie wol in Pisa selbst beschafft sein können. Gewiß ist, daß sie mit den Arbeiten des Biduinus und anderer gleichzeitiger Steinmetze entweder aus einer Quelle geflossen, oder diesen zum Vorbild gedient haben. Dahin gehören auch die gestickten oder gewirkten Bilder in dem an gleichem Orte mit den Schriftrollen verwahrten Regenmantel des Papstes Gelasius II, der den Dom eingeweiht hat ums Jahr 1119.

In jener Zeit bis in die Mitte des 14. Jahrhun-

derts bildeten einen Hauptschmuck der Kirchen gemalte Crucifixe von Holz, auf denen außer dem Gekreuzigten meist noch der Vater, auch Maria und Johannes, ja viele Historien der Lebens= und Leidensgeschichte Christi abgebildet waren. Unzählige der Art mögen gemacht worden sein, wie man aus den vielen, die der Zerstörung entgangen, mit Recht schließen kann. Sie sind meist nach einer und derselben, wol ursprünglich griechischen, Form gemacht, in ganz handwerksmäßiger Weise, die nur selten und später in die künstlerische übergeht. Zwei solchen Crucifixen, deren eines in degli Angeli bei Assisi, das andere in S. Ranieri in Pisa aufbewahrt wird, verdankt der Maler Giunta die Errettung seines Namens, den er daran geschrieben, der ohne dies im Meer der Vergessenheit versunken wäre, und der auch daraus nur emporgezogen, damit ihm, wie gar richtig und gut gesagt worden ist *), ein ehrenvolles Begräbniß werde. Morrona hat diesen alten Landsmann hervorgezogen, um seine Vaterstadt gegen Florenz und Siena mit deren Cimabue und Duccio gleichzustellen, wo möglich sie zu überbieten. Wenn wir nun auch seinem patriotischen Eifer, der sonst so viel Schönes ans Licht gebracht, nicht zürnen können, so müssen wir uns doch hüten, die Ergebnisse desselben unbedingt in die Geschichte aufzunehmen. Zwar hat uns Ciampi den Maler Junta, des Guidotti Sohn, aus der Familie des Colle, als einen vermöglichen, ja sogar im Staate angesehenen Mann, der mit dem pisaner Adel dem neuen Erzbischof Federigo (Visconti) den Eid schwören muß, urkundlich sicher gestellt, aber in der Geschichte der Malerei liegt er, wenn nicht Neues von ihm aufgefunden

*) „Anfänge ital. Kunst", Kunstblatt 1827.

wird, außerhalb der Verbindung von Entwickelungen künstlerischer Kräfte. Er ist ein Name für hundert seines Gleichen, ein Begriff.

Das Kreuz in S. Ranieri habe ich oft und mit Aufmerksamkeit betrachtet und nicht ein Merkmal entdeckt, wodurch es sich von den vielerlei gleichzeitigen zum Bessern unterschied. Die Composition ist dieselbe: ein stark hängender Kopf, fast wagrecht gestreckte Arme, und stark nach rechts ausgebogener Körper, für jeden Fuß ein Nagel. Die Zeichnung ist ohne den mindesten Anklang an Form, der Schönheit ganz zu geschweigen: tief eingefurchte Rippen, einige scharf umzogene runde Scheiben, die Musculatur des Unterleibs vorstellend, und ganz dünne Extremitäten mit kleinen Händchen; Farbe und Behandlung, welcher letzteren der oben erwähnte Verfasser des Aufsatzes im „Kunstblatt 1827" einigen Werth zuschreibt, ist von sechshundertjährigem heiligem Oeldampf so verdunkelt, daß ich mir kein Urtheil zutraue; nur scheint sie mir nicht über, ja eher unter dem ältern Crucifix im Campo santo (angeblich von Apollonius von Rhodos) zu stehen. — Was des Giunta angebliche Werke in Assisi betrifft, so müssen wir erst die Bestätigung der von Morrona mitgetheilten Nachricht abwarten, oder nachsehen, was davon (in ihrem gegenwärtigen ganz übertünchten Zustande) einer älteren Zeit angehört. In Bezug aber auf mehre andere Tafeln und Kreuze, die man in Pisa mit seinem Namen stiftsfähig zn machen glaubt, kann ich nur das oben Gesagte wiederholen, daß sie sicherlich, und noch sehr viele andere mit ihnen, unter den Begriff Giunta gehören; ob sie mit der Person gleiches Namens in einiger Verbindung stehen, wer wollte das mit Gewißheit behaupten,

oder leugnen? Genug, daß sie, diesen Zweifel zu lösen, nicht im mindesten reizen.

Unter solchen Umständen, und da sich sonst keine Spuren älterer pisaner Maler zeigten, war mir die Notiz des Herrn von Rumohr über alte Wandgemälde in S. Piero in Grado bei Pisa, die er als das wichtigste unter den minder beglaubigten Denkmalen jener Zeit lobend aufführt, und die er mit Morrona ins Jahr 1200 ungefähr setzt *), von größtem Werth. Denn nichts reizt so zur Forschung als die Hoffnung, an die Stelle eines verlorenen Gutes ein anderes, besseres setzen zu können. Wie sehr aber sank dieselbe, als ich die Sachen sah. In einer langen Reihe von Bildern an beiden Seiten des Mittelschiffs der genannten in Basilikenform gebauten alten Kirche sind Scenen aus dem Leben und Tode der Apostel Paulus und Petrus vorgestellt; über denselben sind, zwischen den kleinen engen Fenstern, Engelfiguren angebracht, die durch (gemalte) offene Fenster hereinsehen; in den dreieckigen Feldern zwischen den Säulen sind die Bildnisse der Päpste angebracht. Was noch von den Malereien sichtbar ist, schien mir erstaunlich matt und plump (Eigenschaften, die selbst die rohesten Erzeugnisse jener Zeit nicht haben), und doch war dem Manne, der sie gemacht, eine fertige Pinselführung nicht abzusprechen; nur trug diese die Spuren nicht einer Persönlichkeit, sondern einer Zeit, in der sie bereits allgemeines Eigenthum geworden sein mußte, und die Fehlerhaftigkeit der Zeichnung und alles Andere erschien mir nicht wie nothwendige Begleitung aller ersten Bestrebungen, sondern als Fühllosigkeit gegen ein schon erworbenes Gut.

---

*) Siehe Rumohr a. a. O. I, S. 345.

Nach einer Jahrzahl, die meine Ansicht bestätigen sollte, habe ich vergebens gesucht; doch hat uns der Maler selbst eine geschichtliche Nachweisung gegeben, die Morrona und Herr von Rumohr wol übersehen haben müssen, — ich meine die Reihenfolge päpstlicher Bildnisse von derselben Hand auf gleiche Weise wie die oberen Bilder gemalt. Zwar sind die Namen der drei letzten unleserlich geworden, aber nicht die der vorhergehenden, bei denen die Zeitfolge genau beobachtet ist, sodaß wir für die drei letzten das Gleiche zu glauben berechtigt sind. Der vierte vom Ende ist Clemens V, sodaß die drei folgenden Johann XXII, Benedict XII, und Clemens VI, womit auch die Spuren der Buchstaben übereinstimmen, sind, und somit die Gemälde allerwenigstens in die Regierungsjahre des Letzteren, wahrscheinlicher aber nach dessen Tod 1352, also anderthalb Jahrhunderte später, als Herr von Rumohr annimmt, fallen. Sie verdienen keine Beachtung.

Sehen wir uns in Pisa nun nach andern Malerwerken und Namen aus dem dreizehnten Jahrhundert um, so finden wir einen spurlos verschwindenden Miniaturmaler, Bruder Heinrich aus Pisa, sodann aber an der Kuppel des Doms und der Capelle des Campo santo fast nur fremde Maler, zuletzt als deren Haupt den Cimabue von Florenz beschäftigt, sodaß wir mit Sicherheit annehmen können, Giunta's Erscheinung sei ohne Nachwirkung verschwunden, wenigstens ohne Talente geweckt oder ausgebildet zu haben, die den jedenfalls mäßigen Anforderungen der kirchlichen Behörden haben entsprechen können. Auch das 14. Jahrhundert, das wie ein besonders milder Frühling allerorten alle Kräfte hervorrief, hebt Pisa nicht aus der Verarmung, sodaß es von Florenz, Siena, Orvieto u. s. w. die Künstler rufen muß zur Befriedigung des hochgestei-

gerten Kunstbedürfnisses, und nur wenige Eingeborene schließen an jene sich an, oder leisten — wo sie selbstständig auftreten — Geringes.

In dieser Zeit finden wir einen Maler Nuccarus aus Pisa, der im Campo santo 1301 ein Madonnenbild malt, das nicht mehr existirt. In S. Pierino, in dem Cimitero, werden ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts die Kreuzgewölbe ausgemalt; die noch erhaltene ganz unbedeutende Arbeit läßt uns auf pisaner Urheber schließen. Lucas Tome malt unter Andern 1366 eine Dreifaltigkeit, Christus am Kreuz, Gott Vater mit dem Symbol des Geistes darüber, zwei Heilige zur Seite, leer und trocken; Neruccio di Federigo, der als Gehülfe des Franz von Volterra in Campo santo malt, liefert 1370 der Dorfkirche Pugnano (zwei Stunden von Pisa) eine Madonna, die noch heute dort zu sehen, eine handwerksmäßige Arbeit, an welcher nur die offenen Augen des Kindes bemerkenswerth erscheinen; 1389 malt Jakobus Michaelis, Giera genannt, 30 Figuren um die Kuppel des Doms, das Stück zu 20 Sous, ein Crucifix für das Campo santo und dergl.; Gettus Jacobi 1391 ein Altarbild mit verschiedenen Heiligen, einem englischen Gruß und einem Christus, nicht ohne Technik, doch trocken. Diese unerfreuliche Reihe ließe sich auf gleiche Weise noch weiter ausdehnen, was mit gutem Grunde unterbleibt. Wem an der näheren Kenntniß dieser pisaner Schule liegt, findet hinlängliche Befriedigung seiner Wünsche in der an ihren Schätzen reichen Sammlung der pisaner Akademie.

Nur einer jener Künstler scheint mir einer ehrenvolleren Erwähnung werth, der öfters in den Kirchenbüchern von 1390 ff. vorkommt und offenbar nicht ohne Eifer und

Talent gearbeitet, Turinus Vanni. Von ihm sah ich in S. Paolo ripa d'Arno in Pisa eine ziemlich bedeutende und gut erhaltene Altartafel. Die Madonna mit dem Kinde sitzt auf einem Throne von italienisch-deutschem Geschmack; zur Seite stehen S. Ranieri und S. Torpe, Schutzpatrone von Pisa; zu den Füßen knieend zwei weibliche Gestalten mit Strahlenscheinen, die eine mit weiß und rothen Rosen, die andere mit Epheu das Haupt gekränzt. Die Zeichnung, durchaus giottesk, ist lebendig, gefühlt, und namentlich in den Köpfen schön zu nennen, die Malerei zeigt eine geübte Hand; der Geschmack in der Bekleidung ist sonderbar, das Kind hat eine Art Bauernjacke mit Knöpfen an. Die Schrift in den Heiligenscheinen rc. ist erhoben, golden. Die Kleider sind mit Verzierungen geschmückt. Die Unterschrift heißt: Turinus Vanni de Rigoli (Dorf bei Pisa) depinxit a. d. 1397 Madii.

Als Arbeit eines pisaner Meisters (da sie sich wesentlich von gleichzeitigen Sienesern und Florentinern unterscheidet), und zwar als bessere, möchte ich auch die alten Wandgemälde des sogenannten Choretto in S. Martino zu Pisa in Anspruch nehmen, die im Jahre 1369 gemacht worden sind. Es sind fünf große Bilder mit lebensgroßen Figuren, theilweise schön und lebendig in der Composition, und mit angenehmer Ausbildung einzelner Köpfe. Die dargestellten Gegenstände sind: Verkündigung Mariä und Besuch bei Elisabeth, Geburt des Johannes, Geburt Christi (Joseph mit der Aeußerung großen Verdrusses kratzt sich hinterm Ohr), Besuch der Magier und Darstellung im Tempel. Die Unterschrift ist sehr beschädigt, sowie die Malerei durch Unvorsichtigkeit von Tünchern ebenfalls gelitten hat. Man erkennt nur, daß das Werk am 28. März 1369 fertig geworden. Am Schluß der langen

Inschrift erkennt man noch: ... nicola de botticellis fecit ... hoc opus. Ob in der Lagune nicht fieri gestanden hat, habe ich nicht entdecken können.

Das werthvollste unter den Bildern, die sich durch ihr von andern abweichendes Gepräge als pisaner Arbeit kundgeben, und die mir in Pisa vorgekommen, ist das Madonnenbild in der Sacristei des S.-Clarenklosters, welches aber schon zu Anfang 1400 gemalt ist. Mit ausgebreiteten Armen sitzt das Kind auf der Mutter Schooße; S. Chiara und Johannes der Täufer stehen zur Seite. Die Zeichnung ist lebendig, die Färbung kräftig, der Ausdruck, namentlich in den Hauptfiguren, von großer Lieblichkeit und Milde. Im Ganzen erinnert es sehr an die Sieneser jener Zeit, deren viele in Pisa beschäftigt waren, als Andreuccius Bartolomei, Taddeo Bartoli u. s. w., und es könnte wol unter dem Einfluß Eines von ihnen entstanden sein. Die sehr beschädigte Unterschrift gibt, wenn ich sie richtig ergänze (was, da an ganzen Stellen sogar der Grund unter den Buchstaben fehlt, noch die Frage ist), nur des Bestellers Namen, und die Zeit der Entstehung des Bildes, oder gar nur diese. Sie heißt:

C|onspic|**ui legum doctoris de F**|e|**d**|erici|**s**
Antoni|i domni| **t**|empore pic|**ta fui.**
Mille quater centum tunc stabant çorpore quinque
Anni de verbi Julius altus era|t|.

Daß gleichzeitig in Siena ein Künstler Antonio di Federigo vorkommt (obschon nur als Bildhauer in den Urkunden genannt) ließ mich lange, aber vergeblich, nach einer andern Ausfüllung der ganz ausgekratzten Stelle im ersten Pentameter suchen.

Dies sind die Ergebnisse meiner Forschungen nach älte-

ren pisaner Malern, woraus wol zur Genüge erhellt, daß diese für die Geschichte der wiedererwachten Kunst ohne Bedeutung sind.

Mit gleichem Eifer, und fast mit mehr Recht, haben die Luccheser einige alte Namen hervorgesucht, mit deren Hülfe sie sich die Ehre zueignen, die Ersten gewesen zu sein, von denen das neue Licht ausging. Aber wenn sie auch etwa einen gewandteren Meister aufzuweisen haben, so ist doch dessen Bemühen noch erfolgloser geblieben als das der Pisaner, die wenigstens immer mit fremden Talenten in Verbindung blieben.

Haben übrigens die Pisaner einen Maler (Giunta), der in Pistoja sich ein Haus kauft, so haben die Luccheser einen Auripertes, der eine Kirche besitzt, und zwar als Geschenk des Königs Aistulf, im Jahre 763, wie aus untenstehendem Document erhellt *). Was die Kunst diesem frommen Manne zu verdanken hat, ist leider nirgends verzeichnet. Wenn er aber vielleicht ein Vorläufer des Meisters der Wandmalereien im Mittelschiff der Kirche S. Frediano gewesen und von demselben, wie es anzunehmen, übertroffen worden, so können wir uns über den Verlust seiner Werke trösten, da sie dann, so wenig wie die letzteren ganz ungeschickten und kindischen Pinseleien, weder ihm zur Ehre, noch Andern zur Freude dienen könn-

---

*) Pergamentrolle im Archiepiskopat von Lucca, segn. H, 10: „Manifestum est mihi erimperto clerico, quia ante hos annos sancte recordande memorie aistolf rex per suum cessionis preceptum donavet et confirmavet (sic) ecclesia et munisterio sancti petri fundato a quondam sumualdo hic prope muro huius civitatis cum omne ibidem pertinente in integrum auriperti pictori germano meo, ut in ejus esset potestate regendi, gubernandi" etc.

ten. — Im zwölften Jahrhundert finden wir einen Maler von Lucca, Ubertus, den Muratori am Ende des Gedichtes von Donnizone im Codex von Reggio gefunden *). Im Jahre 1199 soll ein „Benedetto pittore" in S. Pietro Somaldi ein Madonnenbild gemalt haben; deren mehre in Lucca bis in jenes Alter zurückreichen, die aber alle durch Uebermalung zerstört sind. Um 1218 finden sich zwei Maler in Lucca, Bonuccio und Luther. Das bei weitem merkwürdigste Denkmal alter luccheser Malerkunst ist ein Bildniß des heiligen Franz mit der Unterschrift: Bonaventura Berlingheri de Luca me pinxit a. d. 1235, und befindet sich gegenwärtig im Castello di Giuglia des Marchese Montecuculi bei Modena. Ich bedaure, es nicht gesehen zu haben, da ich von einem wirklich zuverlässigen italienischen Maler, sowie durch die „Memorie e documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca" über seinen ausschließlichen Werth unterrichtet bin.

Das Bild gibt die ganze Figur auf Goldgrund, „soll weich und ausführlicher gemalt sein, als es Cimabue und Giotto gethan, und der Kopf eine fast rafaelische Vollendung haben. Die Kapuze über dem Kopf, steht der Heilige, die Rechte wie in Bewunderung erhebend, die Linke ein Buch haltend; er hat die Stigmata an Händen und Füßen, die Gewandung ist steinern (statuino), nämlich im sehr strengen Styl". Mit fast gleichem Lobe ergeht sich der Verfasser der „Memorie" über ein altes Crucifix vom Jahre 1284, welches gegenwärtig in der griechischen Capelle der Villa di Marlia bei Lucca aufbewahrt wird. Dies habe ich

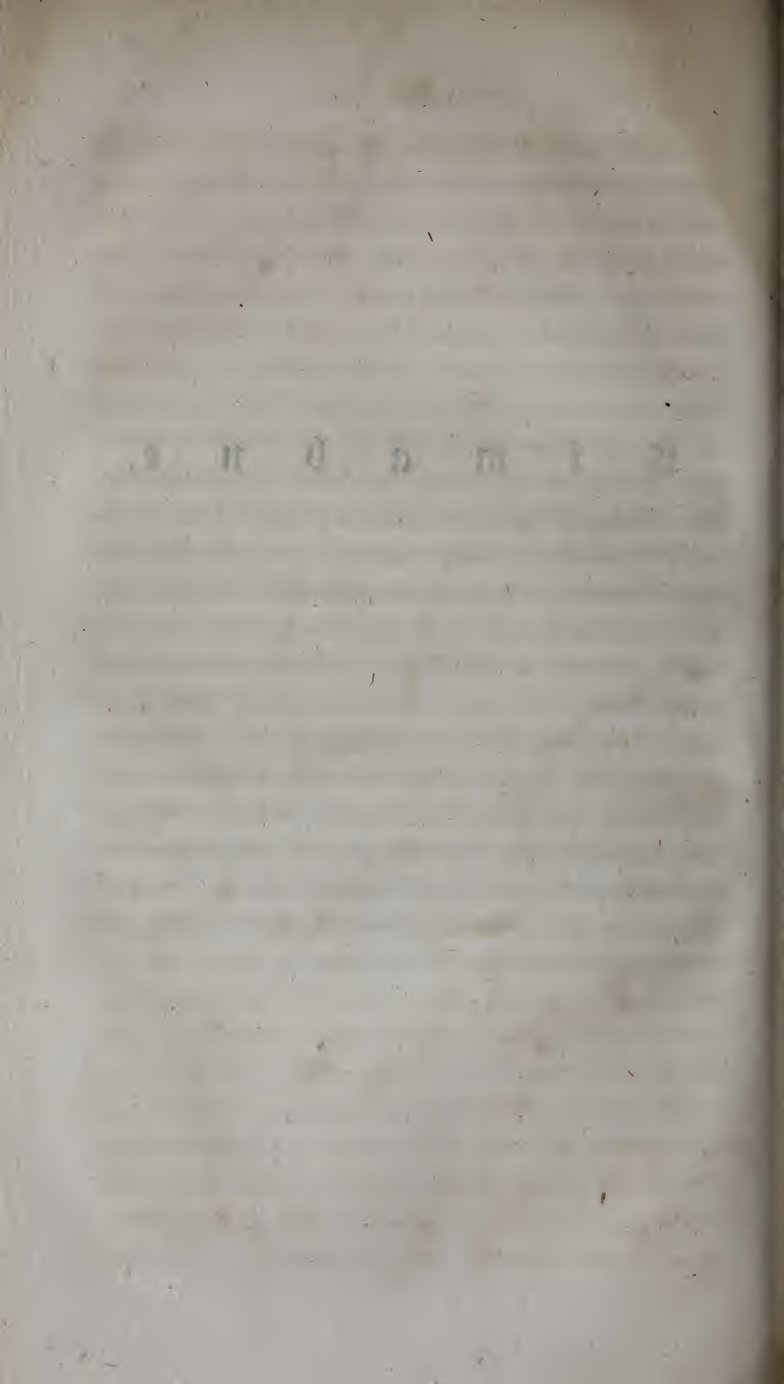
*) Haec pinxit certus lucensis pictor ubertus
Ecce dei magnos qui protegit agnos etc.

gesehen und muß in der Anerkennung der verschiedenen Verdienste desselben dem genannten Verfasser beistimmen. In der Anordnung weicht es nicht von den gewöhnlichen in griechischem Styl ab; dagegen ist die Zeichnung ungleich feiner als die bei Giunta, obschon die Gesichtszüge noch scharf geschnitten, breit und ausdrucklos sind. Das Gewand, das den Unterkörper bedeckt, ist durchsichtig und verräth, mit Ausnahme der ungeschickten Schleife, schon ziemlich gutes Verständniß des Faltenwurfs; das Bewundernswürdigste davon ist die Ausführung, Farbenauftrag und Vermalung, beide von ganz ungewöhnlicher Vollendung. Bemerkenswerth ist auch der Versuch der Modellirung, durch eine gründliche Untermalung, die in den Schattenpartieen deutlich durchschimmert. Die Unterschrift heißt: A. d. 1284 Deodatus filius Orlandi de Luca me pinxit. Der Meister ist unzweifelhaft derselbe, der unter dem Namen Datus mit einem andern Luccheser, Johannes Apparechiati, die Capelle im Campo santo zu Pisa ausmalt. Indeß, obschon wir hier edlere Kräfte wahrnehmen, greifen sie doch nicht entschieden in den Gang der Entwickelung ein. Das ganze 14. Jahrhundert bringt kaum drei, vier namhafte Künstler in Lucca hervor. Ums Jahr 1381 malte ein gewisser Paolo Lazzarini ein Bild für den Altar della libertà in der Kathedrale*), und

*) „Libro delle riformagioni“, fol. 135. 1. April 1381: „Paolo Lazzarino constituito alla presenza degli anziani e di Andrea cancelliere del commune di Lucca promette per solenne stipulazione ai quattro operarii dell' altare della liberta di avere perfezionata e interamente dipinta alle prossime calende di novembre sotto la pena di 200 fiorini d'oro certa tavola già incomminciata ad istanza dei medesimi operarii con quel maggior numero di pitture ed imagini da essi ordinatigli.“

in derselben Zeit Angelus Puccinelli verschiedene Tafeln für Kirchen in und um Lucca. Erstgenanntes Bild ist nicht mehr vorhanden, was zu bedauern, da es von bedeutendem Umfang gewesen zu sein scheint; von Puccinelli aber sah ich den Tod der Maria in S. Maria foris portam auf einer großen Tafel, nach der herkömmlichen Weise mit Einmischung Christi, abgebildet, eine rohe, trockne, charakterlose Arbeit, an der fast nichts an eine Theilnahme des Künstlers an seinem Werk — obschon auch dies aus weitester Ferne — erinnert als die ins Weiße vermalten rothen Bäckchen. Die Unterschrift bezeichnet das Jahr 1386 als das, in dem er es gemalt. Von ihm findet man in und um Lucca mehre Altartafeln. Bis zur Ausführung größerer Aufgaben an der Mauer scheint man es in Lucca nicht gebracht zu haben, wie denn überhaupt einer späteren Zeit erst vorbehalten war, dieser Stadt einen Künstler zu schenken, der ihren Ruhm zugleich mit dem seinigen auf die Nachwelt brächte: das ist der Bildhauer Matteo Civitale, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühte und mit seinen Vorzügen und Mängeln ein wahrhaftiger Doppelgänger des Domenico Ghirlandajo, nur im Bereich der Sculptur, zu sein scheint, von dem zu reden aber einer andern Gelegenheit vorbehalten bleibt.

C i m a b u e.



Da es sich mehrfach herausgestellt hat, wie unzuverlässig die Nachrichten von ältern Künstlern und deren Werken beim Vasari sind, und die Kunstgeschichte auf einem Standpunkt sich befindet, von wo sie alles nur Traditionelle mißtrauisch betrachtet: so dürften wol nachfolgende Notizen über den Vater der florentinischen Schule nicht ohne Werth sein. Streng genommen, haben wir bis jetzt nur den bekannten Vers des Dante, der uns die Wirksamkeit und vor allem das Ansehen dieses Meisters bei seinen Zeitgenossen sicher stellt; aber keines der ihm zugeschriebenen Werke trägt gleichzeitige Zeichen der Beglaubigung. Deshalb war es mir erfreulich, als ich beim Durchsuchen des pisaner Domarchivs auf solche stieß, um so mehr, als damit ein neues, in Beziehung auf Cimabue unter uns noch nicht genanntes und wohlerhaltenes Gemälde in die geschichtliche Darstellung gezogen werden kann.

Die Tribune des Domes in Pisa ist mit einem alten Musivgemälde geschmückt, einer Majestas, d. i. einem (kolossalen) Christus auf dem Throne, neben welchem Maria und Johannes stehen. Vasari kennt das Bild und nennt es eine Arbeit alter Griechen, „die eher anstreichen als malen

konnten", und denen gegenüber er die Verdienste Cimabue's geltend macht. Wie sehr würde es ihn überrascht haben, wenn er erfahren hätte, daß eben dieses verachtete Werk das letzte seines gepriesenen Florentiners ist. Im Jahre 1301 nämlich werden zwar die Maler Uguccione di Gruccio und Jacopo di Nuccio von der Domverwaltung beauftragt, das Gemälde der Majestas im Dom zu machen. Dann aber kamen die ersten Zahlungen vor an einen Magister Franciscus de S. Simone, an Datus, Tura u. A. m. Im nächstfolgenden Jahrgang aber der Einnahme- und Ausgabebücher (Entrata e uscita del duomo di Pisa del anno 1302) liest man unter der Ueberschrift: magistri magiestatis:

Cimabue magister et pictor pro diebus quinque suprascriptis, quibus laborarunt (sic) cum famulo ad dictam magiestatem ad racionem sold. X pro die pro se et famulo . . . . libr. II sold. X.

Unter dieser Form wiederholen sich mehre Monate lang die Zahlungspartiten an Cimabue und andere unter ihm arbeitende Meister, als Turinus, Panoccius, Marcus u. a., deren Einnahme sich auf drei und vier Soldi des Tages beläuft, — ein Zeichen, daß Cimabue einer besonderen Auszeichnung genoß und nicht etwa ein anderer unbekannter Maler desselben Namens gewesen. Gegen Mitte des Januars 1302 (pisaner Zeitrechnung, die bekanntlich das Jahr mit dem April anfing) kommt Cimabue's Name nicht mehr vor, bis endlich im März dieses Jahres es wiederum heißt:

Cimabue pictor magiestatis sua sponte fuit confessus se habuisse a suprascripto domino operario de summa librarum X, quas dictus Cimabue habere debebat de figura S. Ioannis, quam fecit juxta magiestatem, ... libr. V. sold. X.

Und nun verschwindet er nicht nur aus dem Buche, sondern wahrscheinlich aus dem Leben, das ihm Vasari ohnehin nur bis 1300 fristet; denn die Mariengestalt links vom Throne ist offenbar von anderer Hand.

Wir können also mit Sicherheit annehmen, daß der thronende Christus zum größten Theil, der Johannes aber ganz des Cimabue Arbeit sind. Christus ist, ganz in typischer, byzantinischer Weise, segnend auf einem griechischen Polstersessel sitzend dargestellt; der Mantel liegt eng um den Leib und die Glieder, einschneidende Goldstreifen, von der Höhe nach der Tiefe laufend, deuten den Zug der Falten an; weder in der Zeichnung der Umrisse, noch etwa durch einen Versuch von Schattengebung tritt ein Bestreben hervor, von der Ueberlieferung nur im mindesten abzuweichen; auch die Kopfform und Gesichtsbildung hat das Abschreckende, Starre, das seiner Zeit ganz zu den Vorstellungen vom unnahbaren Gott gepaßt und wol am meisten des Vasari Urtheil bestimmt haben mag. — Wir dürfen indeß von da aus noch keine Schlüsse auf Cimabue ziehen. Einmal nämlich war das Werk bereits in der Ausführung begriffen, als er die Leitung desselben übernahm; anderntheils dürfte er selbst von vorn herein keinen andern Weg eingeschlagen haben. Denn noch war die Gestalt wie der überlieferte Name des höchsten Christengottes unantastbar und mit ihm eins, wenigstens durfte an einer Stelle, von wo aus er dem ganzen Volke heilverkündend erscheinen sollte, nicht der mindeste Zweifel erregt werden. Das Bedürfniß, das durch die entwickelte Kunst entsteht, existirte noch nicht, oder nur bei sehr Wenigen; man verlangte nur den bekannten und erprobten Gott; man wollte nicht Augenlust, sondern Herzenstrost, nicht Bildung, sondern Ge-

sundheit, nicht bewundern, sondern Wunder; wie noch heutzutage die Mehrheit des Volkes der katholischen und die ganze griechische Kirche den Werth eines Bildes in die überlieferte Form und die daran geknüpften Vorstellungen, und nicht in seine Schönheit oder Würde oder geistige Bedeutsamkeit setzt. Denn keine Madonna von Francia oder Rafael ist nur das hundertste Theil so weit verbreitet, so allgemein verehrt als etwa die fast grauenhaften von S. Luca, Montenero, sotto gli organi, von Einsiedeln und dergleichen.

Der Künstler war also, selbst bei gewonnener Vervollkommnung, wenigstens unter gewissen Umständen gebunden; doch blieben ihm noch immer Stellen für freiere Bewegung offen. Die Gestalten neben dem Thron, um die Hälfte kleiner als Christus, hier offenbar nur Nebenpersonen, erlaubten am ersten solche Freiheit, und wirklich ist auch am Johannes deutlich zu sehen, wie der Meister, obschon treu der traditionellen Form, sich bestrebt hat, derselben mehr Ausbildung, dem Kopf mehr Leben, dem Körper eine natürlichere Bewegung zu geben. Doch muß man gestehen, daß auch diese vielleicht schon mit schwindenden Kräften ausgearbeitete Gestalt nicht ausreichen würde, den großen Ruf Cimabue's zu rechtiertigen, oder seine künstlerische Thätigkeit zu charakterisiren; fnzwischen ist doch mit dem aufgefundenen Actenstück dieselbe, ja sogar eine ins Gebiet musivischer Malerei erweiterte, unwiderleglich begründet *).

*) Schon Prof. Ciampi in seinen „Notizie inedite della sagrestia pistojese" etc. 1810 hat dasselbe bekannt gemacht; doch scheint es, daß wenigstens deutsche Kunstgeschichtsforscher darauf keine Rücksicht genommen, da selbst Herr von Rumohr l. c. II, 15. „Lebensumstände, Zeitalter und angebliche Werke des Cimabue" als nirgend, „weder durch

Ungeachtet dessen werden wir immer wieder auf sein großes Madonnenbild in S. Maria novella zurückkehren, das ihm mit wol ebenso großer Gewißheit angehört, indem im Gegentheil, da die Zeit der Entstehung unverkennbar ausgeprägt ist, der Meister desselben, der noch heute die höchste Bewunderung verdient, ebenso laut genannt worden wäre, als es Dante von Cimabue und Giotto rühmt. Die Eigenthümlichkeiten des genannten Bildes, die sich vorzüglich in großartiger, durch Naturanschauung vervollkommneter Zeichnung, und Vervollkommnung der beibehaltenen typischen Form und Anordnung, durch einen flüssigen Farbenauftrag und saftige ins Grünliche modellirte Färbung, und eine Stärke des Ausdrucks kund thun, wie sie seine unmittelbaren Nachfolger nicht haben, bestimmen mich, eine große Altartafel, mit einem kolossalen Petrus in trono von zwei Engeln umgeben, die ich auf einem verlassenen Altar in dem dunklen Gange zwischen Kirche und Sacristei in S. Simone zu Florenz fand, für eine und zwar eine der vorzüglichsten Arbeiten Cimabue's zu halten. Ich habe nirgend eine Nachweisung darüber gefunden, auch mögen Wenige bisher sie gesehen haben. Die Geistlichen der Kirche sagten aus, sie sei vor Zeiten aus einer andern an ihren gegenwärtigen Ort gebracht. In jedem Fall ist sie der Beachtung und vor allem der Erhaltung werth, worüber man leider noch immer in Italien die verworrensten Begriffe hat. Die höchst bedeutenden Wandgemälde in der Oberkirche zu Assisi müssen erst einer genaueren Untersuchung unterworfen werden, ehe wir sie ohne Bedenken mit Cimabue in Verbin

---

Aufschriften seiner Gemälde, noch durch öffentliche oder persönliche Urkunden, begründet" angibt.

dung bringen dürfen, und es ist sehr zu beklagen, daß der Verfasser der „Anfänge italienischer Kunst" im Kunstblatt 1827, dem wir eine lebendige und sehr ausführliche Beschreibung jener Werke verdanken, nicht Gelegenheit gefunden, die Geschichte ihrer Entstehung nach allen Richtungen hin, auch technisch genau und vergleichend zu untersuchen.

Über die ältern Wandgemälde im Campo santo zu Pisa.

Zu den anerkannt wichtigsten Denkmalen aus der Zeit der wiedererwachten Kunst im Mittelalter gehören die Wandmalereien, welche die hohe Umfriedung des pisaner Campo santo schmücken, aber noch hat man sie wissenschaftlich nicht hinlänglich gewürdigt; selbst in Italien ist es bei ästhetischen Raisonnements stehen geblieben *), und das in seiner Art sehr wichtige Werkchen des Professor Ciampi **) ist, einige Controversen abgerechnet, fast ohne Erfolg geblieben. Man ist bisher ziemlich gedankenlos der Tradition gefolgt, die Vasari entweder vorgefunden oder gemacht, und hat nicht bedacht, daß man sich dabei in einem Zustande der Unmöglich=

*) Sei es die lebendigere Einbildungskraft oder ein Mangel an Gründlichkeit, was den Italiener verführt, leicht überall Das zu sehen, an das er glaubt. So sieht er Schönheit, Grazie, Ausdruck, höchste Natürlichkeit in den alten Dingen, die von alledem nur Andeutungen haben, und seine Begeisterung für Giotto oder Buffalmacco ist von der für Pompeo Battoni nicht zu unterscheiden.

**) Notizie inedite della sagrestia pistojese de' belli arredi del campo santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV. raccolte ed illustrate dal Professor Ciampi. Firenze, 1810. 4.

keit, wenigstens höchster Unwahrscheinlichkeit befindet. Vergegenwärtigen wir uns zuerst das Gebäude: es ist eine im länglichen Viereck construirte, nach innen offene, hohe Halle; in der Mitte der schmalen Ostwand ist eine Capelle mit einer Kuppel, an der langen Südwand befinden sich die beiden Eingänge; an der Nordwand sind zwei kleinere, wie's scheint nicht ursprüngliche, Capellchen; die Westwand ist ganz geschlossen. Alle Wände sind von oben bis unten mit großen Gemälden geschmückt, die alle, mit Ausnahme der Westwand und der halben Ostwand, in die oben angedeutete Zeit gehören. Dem Vasari zufolge müßte nun das angebliche Werk des Giotto, die Geschichte des Hiob, am Westende der Südwand, oder, wie in einer Note zum Symon von Siena im deutschen Vasari gesagt wird, die Geschichte des heiligen Ranieri, angeblich von Jenem, in der Mitte dieser Wand den Anfang gemacht haben; dann könnte Andrea Cione am östlichen Ende derselben Wand Tod, Himmel und Hölle, die Lorenzetti wol noch früher neben dem obern Eingang an derselben Wand links ihre Einsiedler, Buffalmacco am Südende der Ostwand und am Westende der Nordwand zugleich gemalt, und dann nach einem Zwischenraume von 40 Jahren Antonio Veneziano die Arbeiten Symon's an der Südseite fortgesetzt, und Spinello neben ihm angefangen haben.

Gleich beim Eintritte muß Einem das Unwahrscheinliche dieser Anordnung in die Augen fallen, nicht gerechnet, daß der Styl der einzelnen Malereien zu ihrem angeblichen Alter nicht durchaus passen will.

Etwas Gewisses indeß, wovon wir ausgehen können, steht uns zu Gebote, das ist: daß das Erste, was die Pisaner im Campo santo ausmalen ließen, die große Capelle

war, wo im Jahre 1299 und 1300 die Maler Datus *), ferner Vincinus von Pistoja und Johannes Apparecchiati von Lucca beschäftigt waren, das Bild der Madonna mit dem Kind und den beiden Johannes auf die Mauer zu malen **).

Hierauf findet sich 1301 ein Maler Nuccarus, der um sechs Liren eine Madonna über die Thür des Campo santo malt, und nun verweigern die Bücher des Archivs jede zuverlässige Nachricht bis zum Jahre 1386, sodaß wir uns in Betreff der ältern Werke nur auf dem Felde der Vermuthungen befinden. Hier sind die meinigen, die ich, weit entfernt, sie für untrüglich zu halten, hinstelle, wie sie sich bei mir während eines längern, mehrfach begünstigten Aufenthaltes in Pisa, und eines oft wiederholten Besuches des Campo santo, und bei unbeschränkter Benutzung des Domarchivs nach und nach ergeben.

Sobald die Pisaner den Entschluß gefaßt, auch den

---

*) Wahrscheinlich Deodatus von Lucca, der ein namhafter Künstler jener Zeit war, und von dem noch jetzt ein werthvolles Crucifix in der griechischen Capelle der Villa di Marlia bei Lucca aufbewahrt wird.

**) „Libr. entr. e usc. dell' opera del duomo di Pisa 1299 — 1300" (ohne Angabe des Monats): Datus pictor de cap. S. Symonis porta maris per eius salarium picture facte de 8 becchatellis postis sub tecto ecclesie scripte de campo sancto habuit et recepit a predicto operario libr. I. sold. 8. — Vincinus filius Vannis de Pistorio et Johannes filius Apparecchiati de Lucca pictores coram me suprascripto ut infrascripto notario sponte confessi fuerunt, se habuisse et recepisse a scripto operario libr. 8. den. pis. pro pretio picture et coloris etc. etc.; und ein andermal heißt es dann weiter: et eorum salario picture ymaginum S. Marie et eius filii et S. Johannis baptiste et evangeliste etc. — Von diesen Gemälden ist nichts mehr vorhanden. Die Capelle ist neuerdings wieder ausgemalt worden.

Umgang vor der Capelle ausmalen zu lassen, so haben sie wol zunächst dieser angefangen; eine Ansicht, der die an diesem Orte befindlichen Darstellungen (der Passion, der Auferstehung und der Himmelfahrt) als die einfachsten, zeit- und ortgemäßesten entsprechen dürften *). Die vielerlei Uebermalungen und Ausbesserungen, die diese von Vasari dem Buffalmacco zugeschriebenen Malereien erduldet, sind Ursache, warum ich erst nach vielmal wiederholtem und genauem Nachsehen die Ueberzeugung gewinnen konnte, daß die obern, noch unberührten Theile wirklich in die erste Hälfte oder die Mitte des 14. Jahrhunderts hinaufreichen und zugleich mit den angrenzenden Bildern, vielleicht unter unmittelbarem Einfluß des Meisters derselben, entstanden sind. Dafür sprechen die formlosen, aber festen, breiten Contouren, die Formen (oder consequenten Unformen) der Finger, Zehen und alles Nackten, die gleiche Farbengebung, besonders der Gewänder, und die fast gleich tiefe Stimmung des Tons, endlich die auffallende Uebereinstimmung der Bildung der Engel und ihres schwalbenartigen Herumfliegens und Flatterns. In aller Beziehung, selbst in der des Stoffes, reiht sich also an die Bilder der Passion die nächstfolgende Darstellung, das Weltgericht **), die wahrhaft im Geiste

*) Man könnte einwenden, daß die Anordnung, der zufolge die Kreuzigung am weitesten rechts, die Himmelfahrt dagegen der Capelle zunächst sich befinden, obiger Annahme widerspreche. Doch abgerechnet, daß der Künstler in die Bewegung seiner Darstellung nach der Capelle zu, als nach dem Wohnort des Allerheiligsten, eine besondere Bedeutung gelegt haben kann, habe ich bei mehren ältern Kunstwerken den Fortgang im Einzelnen von der Rechten zur Linken gefunden, während das Ganze von der Linken zur Rechten geht, wie z. B. bei den bildlichen Darstellungen der luccheser Domfaçade.

**) Man unterscheidet gegenwärtig il triomfo della morte, giu-

Dante's geborene divina commedia in der Malerei, angeblich von Andrea Cione *), in jedem Fall von einem Meister, der vermöge der Großheit seiner Gedanken, der unwandelbaren Einheit der Phantasie, bei aller Freiheit der Bewegung zwischen hohem überirdischem Ernst und Erdenlieblichkeit, würdig gewesen wäre, über die Mittel eines Michel Angelo gebieten zu dürfen.

Diese Gemälde sind übrigens durch einen besondern Kunstgriff des Malers ganz leidlich erhalten. Sie sind, wie ich mich überzeugt zu haben glaube, nicht al fresco gemalt, da die vorkommenden Nähte zu große Flächen umschreiben, als daß sie selbst der rüstigste Improvisator in einem Tage hätte ausfüllen können, und also der Zerstörung leichter ausgesetzt **). Um sie nun gegen die durchdringende Feuchtigkeit, die vom Südwestwind gerade an diese Wand geschlagen wird, sicher zu stellen, hat der Meister die Mauer mit Rohrgeflecht überziehen und erst darauf seinen Grund auftragen lassen, der somit von den Tagwassern, wenn sie

---

dizio universale, und inferno. Im Archiv heißt es bei vorkommenden Restaurationen: purgatorio, paradiso, et inferno. Diese drei Bilder sind in dem bekannten Werk von Lasinio mit besonderer Treue und Tüchtigkeit wiedergegeben.

*) Die Wandmalereien in S. Maria novella zu Florenz wie die daselbst befindliche und mit Andrea's Namen bezeichnete Altartafel stimmen übrigens nicht zu jenen Werken, deren Auftrag freier, kühner, aber freilich auch roher ist, während in S. Maria novella Andrea seinen obenein höchst anmuthigen Gestalten die größte Vollendung in der ihm möglichen Technik zu geben versucht hat.

**) Vasari, im Leben Giotto's, gibt, und, wie ich glaube, mit großer Genauigkeit, die Gründe an, weshalb die Malereien im Campo santo zu Grunde gehen; nur sind die bei der Geschichte des Hiob angewandten und von ihm gepriesenen Gegenmittel durchaus unzureichend, da gerade diese Bilder unter allen am meisten gelitten haben.

nicht durch etwaige Lücken im Dach eindringen, glücklich isolirt ist.

Neben dem Weltgericht, dessen höllischer Theil bis auf die beiden obersten Stockwerke von einem Neuern *) schlecht übermalt ist, sieht man das Leben der Einsiedler, offenbar in Gedankenverbindung mit dem vorhergehenden Ganzen, als eine Darstellung der Zurückgezogenheit vom Leben, nur eine weitere Ausführung der verwandten Stelle im Triumph des Todes, eine den Sienesern Pietro und Ambruogio Lorenzetti zugeschriebene und gewiß ungefähr gleichzeitige Arbeit **). Doch sieht man in diesem wahren Chaos von bildlichen Darstellungen eine solche Verschiedenheit der Hände und Zeiten, daß es ohne äußere Nachhülfe fast unmöglich ist, eine Ordnung herzustellen, zumal da das Bild selbst, nicht zu den glücklichern Productionen jener reichen Zeit gehörig, dazu nicht reizt.

Alle diese bisher genannten Bilder dürften wol um die Zeit von 1340—1360 beschafft worden sein. Bis dahin aber findet sich in den Büchern des Domarchivs eine so große Anzahl Maurer, Zimmerleute und Steinmetzen, als

---

*) Morrona in seiner „Pisa illustrata" gibt noch die Zeichnung nach dem ursprünglichen Werk.

**) Was ich von genannten beiden Meistern in Siena gesehen, kann ich mit keinem Theil des angeführten Bildes in Verbindung bringen. Ambruogio ist überall voller und präciser in den Formen und edler in der Composition, Pietro überall feiner, zierlicher in der Ausführung. In Pisa sah ich in einer Capelle der Fortezza, die jetzt als Dragonerquartier benutzt wird, Ueberreste einer Kreuzigung, die zu den ältesten Theilen des Einsiedlerbildes stimmten. Doch wage ich hier um so weniger, ab- und zuzusprechen, als des Ursprünglichen so wenig mehr vorhanden.

im Campo santo zum Theil noch unter dem „caput magistrorum“ Giovanni (Pisano) ununterbrochen beschäftigt, daß es schwer sein dürfte, malerische Arbeiten damit in Verbindung zu bringen; wenigstens deutet in den noch vorhandenen Büchern durchaus nichts darauf hin.

Nun folgen weiter westwärts an der Mauer zwischen den beiden Eingängen die Geschichten des heil. Ranieri und die des Ephesus und Potitus. Bekanntlich sind die erstern zum Theil dem Symon von Siena zugeschrieben, zum Theil hat sie Antonio Veneziano gemalt; die letztern gehören dem Spinello von Arezzo.

Ich leugne nicht, daß es mir, selbst ohne die nähere Betrachtung dieser Werke, immer unglaublich vorgekommen, daß die Pisaner die Geschichte ihres Schutzpatrones, dem sie alljährlich ein großes Fest feierten, sollten funfzig Jahre (denn Symon ging 1336 nach Avignon und kam nicht zurück, und Antonio hat 1386 angefangen) unvollendet gelassen haben. Allein die genauere Vergleichung der Bilder selbst mit andern Arbeiten Symon's, von denen ich früher gesprochen, hat mich lebhaft in dem Zweifel bestärkt, den ich in des Vasari Angabe setzen müssen. Sollte diese aber doch sich einmal als richtig erweisen, so hätte der große Zeitgenosse des Giotto, dessen Kunst inmitten aller gleichzeitigen Erscheinungen wie ein Räthsel, eine Zauberei erscheint, sich gegen das Ende seiner Tage ganz abgeflacht, und es wäre nichts als sein Name und sein Fleiß übrig geblieben, was freilich seinem Charakter und dem jener Frühlingszeit der Kunst geradezu widerspricht.

Von wem nun die ältern Darstellungen aus dem Leben des heiligen Ranieri sein mögen — ich würde sie zwischen 60 und 70 setzen —: ihr Meister war ein fleißiger,

eifriger Mann, der, mehr an treues Wiedererzählen als an eine dichterische Darstellung gewöhnt, von Schönheit der Auffassung, von Anordnung und Unterordnung wenig verstanden, dem hie und da ein Kopf und ein Ausdruck überraschend wohlgelungen, der aber, wo es etwas Ueberirdisches galt, sich gewiß nach Vorhandenem umsah, wie bei der unübertrefflich schönen, wahrhaft lyrischen Stelle, wo die heil. Jungfrau, von himmlischen Gestalten umgeben, dem Heiligen erscheint, der Gewißheit ihrer gnädigen Gesinnung von ihr in brünstigem Gebet erfleht hatte; im Ganzen aber, wie gesagt, sich Mühe gegeben, seine Prosa reinlich und deutlich zu schreiben. — Daß aber die himmelfahrende Madonna über der östlichen Thür von demselben „Memmi" sein soll, wie Vasari will, der die Geschichten des Ranieri gemalt, ist eine der stärksten Zumuthungen ans menschliche Auge, die je gemacht worden sind. Diese alles Ausdrucks ermangelnde, nur in Bezug auf vielleicht traditionelle Composition interessante Darstellung hat mit ihren kalten, grünen Fleischtönen, magern, geschnittenen Gesichtsformen, aufgerissenen Mündern und bunten Gewändern durchaus keine Verwandtschaft mit den folgenden geschichtlichen Bildern und ist zuverlässig die Arbeit irgend eines weniger geübten Schülers der Giotto'schen Schule, vielleicht erst im zweiten Grade.

Nach meiner Ansicht folgen auf die ältern Ranieri-Bilder der Zeit nach die Geschichten des Hiob jenseit der zweiten Thür an der südlichen Wand, welche bisher dem Giotto zugeschrieben waren, die aber mit ziemlicher Gewißheit ins Jahr 1370—72 zu setzen sind.

Dabei entsteht freilich die Frage, warum man nicht auf der noch leeren Stelle derselben Wand weiter gemalt, und zwar gerade die begonnene Geschichte des H. Ranieri? Meine

Vermuthung ist: die Pisaner haben gleich von vorn herein den durch die beiden Eingänge begrenzten Raum für ihren Schutzheiligen bestimmt; der Maler des h. Ranieri war vielleicht im J. 1370 noch beschäftigt, als der Hiob angefangen, und ist über der Arbeit gestorben, oder der Maler des Hiob hat sich auf die Darstellung moderner Heiligengeschichten nicht einlassen wollen. Wie dem auch sei, ich habe Gründe, die Geschichte des Hiob in den Anfang des Jahrzehend 70 zu setzen. Die Auffassung freilich dieses reichen und erhebenden Gegenstandes zeigt einen so reifen und wohlgerüsteten Geist, dabei ein so überraschendes Verbreiten über Welt und Natur, daß man immer nur an den großen Florentiner denken kann. Inzwischen fielen mir doch bei näherer Betrachtung die vielerlei Hände auf, die bei Ausführung des Ganzen thätig gewesen sein müssen, und endlich auch das Willkürliche in der hergebrachten Annahme, die beiden letzten Bilder dem Nello, einem Schüler Giotto's, zuzuschreiben (weshalb man sich auch gar nicht um ihren Inhalt bemüht, ihn unerklärlich geheißen, obschon sie einfach und deutlich den Schluß der Geschichte Hiob's bilden), während sie in der Composition gleich großartig, in der Ausführung von den vorhergehenden durchaus nicht verschieden sind. Diese nun erschien mir der Zeit des Giotto nicht angemessen, ja ich erkannte bei Benutzung eines hohen Gerüstes, daß die Bilder, wenn auch mit einigen Eigenheiten, doch al fresco gemalt seien, wovon mir aus der frühern Periode kein zuverlässiges Beispiel bekannt geworden.

Da ich somit auf ein späteres als das angegebene Alter schließen konnte, fing ich an, das Archiv, das gegen das Ende des 14. Jahrhunderts vollständiger wird, von neuem zu durchsuchen und erhielt bei dieser Gelegenheit vom dor-

tigen Secretair einige Bogen mit Excerpten, die er vor 30 Jahren beim Ordnen und Sichten des Archivs sich gemacht, und unter denen ich außer den übrigen, mir bereits bekannten Notizen über die Maler des Domes und Camposantos auch folgende fand:

„La storia di Giobbe in campo santo fu incominciata il 4. Agosto 1371. Memoria sopra un rovescio di libro del 1371."

Auf meine Frage nach diesem Einband (rovescio) erfuhr ich, daß er mit mehren hundert andern bei der neuen Ordnung verbrannt worden sei, daß aber jene „memoria" in gleichzeitigen Schriftzügen darauf verzeichnet gewesen, was zum Ueberfluß der ziemlich unterrichtete Localdiener, der ihm beim Ordnen und Verbrennen behülflich gewesen, bestätigte. Da nun bei nochmaliger Prüfung der übrigen Notizen des Secretairs alle als richtig sich ergaben, somit kein Zweifel gegen die obige, mir so wichtige sich erhob, durfte man wol auf etwas schließen. Ich hatte schon früher in den Jahren 1370—1372 einen (der Bezahlung nach zu schließen, der vorzüglichsten) Meister, Namens Franciscus de Volterra, abwechselnd mit vier und fünf Gehülfen (Neruccio di Federigo, Cecco di Pietro, Jacopo di quondam Francesco di Roma etc.) fast ununterbrochen beschäftigt gefunden, allein der Gegenstand seiner Arbeit war in keiner der vorkommenden Quittungen benannt, und das Campo santo selbst gab keinen Aufschluß, da der Name des genannten Meisters noch durch kein anderes Kunstwerk, von dem aus man hätte schließen können, bekannt ist. Bei fortgesetzten archivalischen Forschungen, an denen nun auch ein Freund von mir, Dr. Heyse aus Magdeburg, lebhaften Antheil nahm, gelang es diesem in einem Buche der außerordentlichen Ausgaben von 1372 unter dem Datum des 9. August folgende Stelle zu finden:

„Franciscus pictor de vulterris de cap. S. Nichol. habuit a scripto D. operaio libr. 60. sold. 6. den. 8. quos ab opera recipere debebat pro azurro et aliis coloribus, colla, ovis et aliis rebus per eum emptis et positis in picturis et reactis picturarum per eum et socios actenus factis, ut plenius et latius declaratur inquadam vachecta inpeñata (beschriebener Einband) in cubêta*) (?) prioris libri."

Diese Nachricht stimmte nun soweit mit der vom Secretair aufbewahrten zusammen, daß als Resultat die Annahme ziemlich fest stand, der Meister der dem Giotto bisher zugeschriebenen Bilder der Geschichten des Hiob im Campo santo sei Franciscus de Volterra.

Inzwischen will ich die wenigen Zweifel, die mir geblieben sind, nicht verschweigen. Der erste ist, daß die ersten Zahlungspartiten an Franciscus von Volterra schon im April 1370 vorkommen, während die Nachricht des Secretairs sagt, die Geschichte Hiob's sei am 4. August 1371 angefangen worden; den zweiten geben die genannten „Eier und Leim" in Verbindung von Fresken. Letztern betreffend, könnte nun Franciscus eine besondere Behandlung gehabt haben, die wir noch nicht kennen, oder er hat sich des genannten Materials zum Uebermalen und Ausbessern bedient, worauf die „reacta picturarum" zu deuten scheinen. In Bezug auf erstern Zweifel indeß bleibt mir nichts übrig, als anzunehmen, daß das „incominciata" in der Notiz des Secretairs, die in keinem Fall eine wörtliche Ab-

*) Das Wort ist richtig abgeschrieben, aber ich kenne seine Bedeutung nicht, wenn es nicht etwa so viel als coperta sein soll, da vachetta genau genommen nur das Leder des Einbandes heißt.

schrift der alten „breiten und vollständigen“ auf dem Deckel ist, eine blos zufällige Verwechselung mit „fatta“ ist, indem jene Nachricht die erste gewesen, die er überhaupt gefunden über die Gemälde des Hiob, übrigens aber genau mit dem 4. August die Zahlungen an Francesco und seine Gehülfen wieder beginnen. Finden sich einmal zuverlässige Werke dieses Meisters, so wird sich leicht jeder noch etwa denkliche Zweifel heben, da die künstlerische Eigenthümlichkeit der Bilder aus dem Hiob so entschieden ist, daß sie mit andern nicht wohl verwechselt werden kann. Die Auffassung ist durchaus großartig zu nennen; doch erhebt sich in den Stellen, wo Gott in die Darstellung gezogen wird, diese zur höchsten Würde, wie vor allem da, wo der Herr des Himmels — der Maler hat sich dabei der Gestalt Christi bedient, was auf Zusammenhang mit einer ältern Schule deutet — in Gegenwart der himmlischen Mächte das Zwiegespräch mit Satan hält über Hiob. In den Formen ist kein Fortschritt über Giotto hinaus sichtbar, aber auch, was sehr bemerkenswerth, keine Uebertreibung derselben; die Färbung ist vorherrschend röthlich, die Behandlung da, wo man den Meister spürt, glatt und gewandt. Der Ausdruck der Gesichter wie der ganzen Gestalten ist besonders glücklich zu nennen; für die natürlichen Erscheinungen zeigt sich ein klarer Blick, die Thiere sind besonders gut gezeichnet, und die Anordnung im Ganzen zeigt einen Sinn für edle Raumerfüllung, sowie ein sicheres Verständniß des alten Dichters. Wären diese Gemälde wohl erhalten, hätte namentlich nicht moderne Barbarei mit Retouchen und noch freventlicher durch Einmauern hoher Grabmonumente den größten Theil vernichtet, so hätten wir ein sprechendes Beispiel von der langnachwirkenden Kraft des Giotto'schen Geistes.

Von den Lebensumständen des Francesco konnte ich selbst in seiner Vaterstadt nicht das Mindeste erfahren. Vasari nennt unter den Schülern Giotto's einen Francesco, von dem er aber „nichts anzugeben wisse", und der wol der Volterraner sein kann. In San Miniato bei Florenz entdeckte ich an einer überweißten Mauer in der Emporkirche, unter dem Kalk, der sich abschälen ließ, mehre heilige Gestalten, nach meinem Dafürhalten von derselben Hand, die den Hiob gemalt; doch war des Sichtbaren zu wenig, um mit Sicherheit schließen zu können.

Nun sehen wir im Jahre 1386 *) den Antonio Veneziano beschäftigt, die Geschichten des heil. Ranieri fortzusetzen, sowie Verzierungen um ältere Bilder malen **); der Capelle, die er später im Dom gemalt, und die leider überweißt ist, nur nebenher zu gedenken ***).

Die nebenanstehenden Geschichten des heil. Ephesus u. Potitus sind vom Spinello Aretino nach dem Jahre

---

*) „Entr. e usc. dell' opera del duomo di Pisa", 1386 am 10. Apr. (die Bücher sind schlecht geordnet; man muß die folgenden Notizen im Jahrgang 87 suchen):

Antonius pictor quondam Francisci de Venetiis habuit et recepit die 10 Aprilis a scripto domino operajo dante ut supra pro pictura trium storiarum inferius Sti. Ranieri in campo sancto cum suis coloribus et expensis ad rationem florenorum 70 pro qualibet storia libr. 735.

**) L. c. u. A. p. 79: Antonius pictor quondam Francisci de Venetiis habuit et recepit die scripto domino operajo dante ut supra pro coloribus per eum emptis pro faciendo fieri in campo sancto imbaçamentum libr. 10. sold. 13. Und bald darauf: . . . . . pro se et duobus discipulis pro diebus 4 quibus laboraverunt ad pingendum in campo sancto pro imbaçamento de supra scripto purgatorio, inferno et paradiso et aliis storiis ad rationem sold. 65 libr. 13 den. pis. etc. etc.

***) L. c. Im August des Jahres 1386 (dem Buch nach, allein

1390 angefertigt *), wenigstens ist im Jahre 1392 schon von den drei ersten Bildern als vollendeten die Rede. Dies war die Zeit des Operajo Parasone Grasso, eines Mannes, der, wie es scheint, sich die besondere Aufgabe gestellt, als Kunstmäcen zu glänzen, und seinen Bemühungen verdankt u. A. die Nordwand des Campo santo einen Theil ihres Schmuckes.

Ehe ich jedoch dahin übergehe, sei es mir erlaubt, über den künstlerischen Charakter des Spinello, dem neuerdings

---

wahrscheinlicher 87, da im August 88 er unter dem gleichen Titel wieder bezahlt wird): Antonius Francisci de Venetiis commorans Pisis in capitolo S. Nicholi habuit et recepit ut supra die 16. Augusti a suprascripto domino operaio pro pictura capelle organorum pis. maj. eccl. ad omnes suas expensas libr. 46. sol. 5.

*) L. c. 1392 p. 77: Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui pingit ystorias sancti Ephisii et Potiti in campo sancto ad interrogationem mei Andreae notarii etc. fuit confessus in veritate se habuisse et recepisse a d. Como de Calmulis operario libr. 232 sold. 17. den. pis. et fuit confessus in veritate se habuisse et recepisse a d. Parasone Grasso olim operario dicte opere antecessore d. Coli libr. 292 et sold. 3. den. pis. itaque in totum ambas predictas summas fuit confessus se habuisse et recepisse in totum usque ad hunc infrascriptum diem pro eius salario et mercede trium ystoriarum per eum de Sto. Ephisio pictarum in campo sancto ad racionem flor. 50 de auro pro qualibet ystoria secundum quod concorditer tunc dixerunt flor. 150 de auro, qui reducti ad libras ad rac. libr. 3. sold. 10. pro quolibet floreno sunt libre 525 den. pis. Actum etc.

p. 95. Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui pinxit ystorias beatorum Ephizi et Potiti in campo sancto etc. fuit confessus se in veritate habuisse et recepisse a D. operario pro tribus ystoriis inferioribus ad racionem flor. 40 pro qualibet ystoria et flor. 50 pro ultima libr. 507 et sol. 10 etc. a. d. MCCCLXXXXII indictione XIV. die XXXI mensis martii.

eine sehr bedeutende Stelle angewiesen worden, und über seine übrigen Werke etwas einzuschalten.

Vasari rühmt die Geschichten des Ephesus und Potitus im Campo santo als des Spinello schönste, vollendetste und am besten ausgeführte Arbeit, was, vornehmlich in Bezug auf Erfindung, nicht zu bestätigen ist. Von den vielen Sachen, die er in Arezzo gemalt und die meist untergegangen, ist mir nichts bekannt als der „Sturz der Engel" in dem durch Lasinio besorgten Kupferstich, der Zeugniß von einer lebendigen und freien Phantasie gibt. Dagegen habe ich mit besonderer Theilnahme seine Werke in Siena, die Vasari nicht nennt, sowie die in S. Miniato da Monte bei Florenz zu wiederholten Malen betrachtet.

Erstere befinden sich in dem Saal der Prioren des öffentlichen Palastes zu Siena; ihre Aechtheit ist urkundlich bestätigt*), sie fallen ins Jahr 1408, wonach des Vasari Angabe vom Tode des Spinelli im J. 1400 zu berichtigen ist. Herr von Rumohr bezeichnet als den Inhalt dieser Malereien die Geschichten des Kaisers Friedrich II. und des Papstes Alexander III., führt uns aber nicht in ihre Reihenfolge ein und berührt auch nicht alle, weshalb ich ihre Beschreibung wieder aufnehme.

Der Saal hat ein doppeltes Kreuzgewölbe, das durch einen herabreichenden Bogen verbunden wird. An den reichverzierten Decken sieht man allegorische Gestalten, deren Deutung mir entgangen, — die Arbeit eines Malers Martinus Bartolomei. Durch die Form der Gewölbe werden an den Wänden acht Spitzlunetten gebildet, die von Spinello und seinem

---

*) Rumohr a. a. O. II, 226 gibt die Belege aus dem „Archivio delle Riformagioni" v J. 1408.

Sohne ausgemalt sind. Unter sechs derselben sind drei Räume zu zwei größern und zwei kleinern Darstellungen benutzt. Die Bilder über den Fenstern konnte ich wegen des einfallenden Lichtes nicht erkennen. Ich glaube, das Ganze stellt sich in folgender Ordnung zusammen. Das erste Bild zeigt die Entzweiung zwischen Papst und Kaiser. Dies ist besonders gut ausgedrückt; man sieht dem Papst an, daß ihm der Zorn leid thut, daß er aber doch fort zürnt. Der Kaiser ist kräftig leidenschaftlich. Daneben die Stürmung von Rom (?), lebendig und mannigfaltig in den Kriegern, rührend in der Gestalt des abziehenden, betrübten Mönchs. Dann sieht man im dritten Bilde Papst und Kaiser neben einander auf zwei Thronen; Letzterer empfängt einen Boten mit einem Brief. Im nächsten sitzt der Papst allein auf einem Thron, der Kaiser kniet vor ihm, Ritter hinter demselben; die Ausführung wird flüchtig und gleichgültig. Dieselbe Scene wiederholt sich im folgenden Bilde, nur sind die Affecte (im Bitten und Demonstriren von Allen) gesteigert. Das sechste Bild ist unkenntlich; im siebenten wird ein Bischof vom Papst gesegnet, zu gleicher Zeit sieht man auf die ungeschickteste Weise einen Bau beginnen; die Zeichnung ist im fast höchsten Grade vernachlässigt. Auf dem achten Bilde Krönung eines Papstes. Die größern Bilder sind: die große Seeschlacht, ein ganz verworrenes, geist- und motivloses Bild. Dem gegenüber ist der Zug des Papstes, wohlgeordnet, mit festlichem Gepränge; voraus geht der Kaiser zu Fuß. Hier scheint der Maler sich zusammengenommen zu haben, selbst in der Composition. Die zwei kleinern Bilder, gegenüber den Fenstern, sind die Demüthigung des Kaisers (dieser liegt auf dem Rücken vor dem thronenden Papst), und seine Belehnung mit dem Schwerte,

in Gegenwart von Geistlichen, unter denen ein unförmlich dicker Cardinal, und Rittern. — Im Bogen zwischen den Kreuzgewölben sind die vier Evangelisten.

Mit wenigen Ausnahmen sind die Bilder gut erhalten und lassen uns die Eigenthümlichkeiten des Meisters wohl erkennen, sodaß wir ohne Anstand die Malereien der Sacristei in S. Miniato bei Florenz für sein Werk annehmen können; dagegen ist die Passionsgeschichte in der Spezeria von S. Maria novella, die (mit Berufung auf mich) in einer Anmerkung des deutschen Vasari S. 373 ihm zugeschrieben worden, sicher von anderer Hand.

Jene Bilder in S. Miniato umfassen in einer langen Reihenfolge die Lebens- und Wundergeschichte des heil. Benedict, dir mit seiner Abreise aus dem älterlichen Hause, die mit vieler Lebendigkeit dargestellt ist, beginnt und mit seiner Himmelfahrt schließt. Die Bilder sind ganz im ursprünglichen Zustande erhalten, obschon die unglaubliche Rohheit des Farbenauftrags irreführt. Unter den vielen Darstellungen, deren Aufzählung ich mir und dem Leser erspare, da sie sich so häufig bis in die spätern Zeiten wiederholt haben, treten nur wenige als geistreich und gefühlt heraus. In den meisten herrscht eine gewisse Gleichgültigkeit, die das Resultat großer Fruchtbarkeit gewesen zu sein scheint *).

Unter den Eigenschaften, die v. Rumohr an diesem Künstler wahrnimmt, ist das „Bestreben, schärfer zu charakterisiren, als bis dahin üblich war," hervorgehoben. Wenn

*) Wenn irgend es äußere Umstände unterstützten, würde ich diese Arbeit als die letzte des Spinello ansehen, wegen ihrer ungemeinen Flüchtigkeit und des Scheins der Vollendung, den sie für die Ferne haben.

sich diese Annahme bei der zuweilen unleidlichen Monotonie der Köpfe nicht erhalten dürfte, so findet dagegen das Lob des eigenthümlichen Wollens und großer Rüstigkeit volle Bestätigung. Spinello zeichnet sich durch Leichtigkeit des Schaffens fast vor allen Zeitgenossen aus; aber gerade diese hat ihn leichtsinnig gemacht, und wir sehen in seinen Werken nicht Früchte der Anstrengung, Ueberlegung, einer wohlgeleiteten Phantasie, sondern Gaben der bald gut-, bald übelgesinnten Muse, deren Launen zu beherrschen er keine Lust verspürt haben mag. Daher schon in frühern Sachen als im Campo santo der Leichtsinn der Zeichnung, mit dem er eine Figur malte, deren Obertheil auf dem Rücken, deren Untertheil umgekehrt liegt; daher der ungleiche Werth der Compositionen, daher die Flüchtigkeit in der Ausführung, die fast die Grenzen des Schicklichen überschreitet. Denn wenn er z. B. eine Figur leidlich untermalt, d. h. den Raum, wo sie steht, mit Farbe gedeckt hat, so umzieht er sie mit fingerdicken braunen Contouren, und sie ist fertig. Alles, was ich von ihm kenne, ist al secco gemalt, und fast ohne die mindeste Retouche. Wo er, wie in S. Miniato, einen Charakter durch mehre Bilder durchzuführen hatte, trug er dasselbe Gesicht in derselben Stellung von einem zum andern über. In der Färbung ist er licht und bunt, was seinen Sachen gewiß viele Freunde erworben; die Carnation aber ist meist kalkig, kalt und zeigt nicht das mindeste Bestreben der Naturannäherung. Seine Stärke liegt in der Gewandung, die er mit so viel Geschmack und Gefühl für Richtigkeit zeichnete, daß man ihn in dieser Beziehung über alle seine Zeitgenossen setzen kann. Darum werden auch die Bilder in S. Miniato, deren Hauptfiguren weißgekleidete Mönche sind, gegen andere, auf denen geharnischte Männer, die ihm sehr

übel gelangen, vorkommen, immer vorzugsweise ansprechen. Spinello scheint alt geworden zu sein; doch halte ich die Annahme des Vasari, als habe er schon 1334 „im Ruf eines guten Künstlers gestanden", für unerweislich, da das Gepräge seiner Kunst durchweg der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört, und die Malereien in Siena vom J. 1408 eine solche Derbheit und Rüstigkeit zeigen, wie sie einem fast hundertjährigen Greise nicht zuzuschreiben ist. Ja es muß sein Leben noch über 1408 gereicht haben, in welchem Jahre jenes umfassende Werk erst verdungen worden ist.

Doch kehren wir nun ins Campo santo zurück. Die Westwand, die — ich habe nicht erfahren können, zu welcher Zeit — einmal dem Einsturz nahe war, ist durch eine Vormauer gerettet; aber kein Mensch weiß, ob sie jemals gemalt gewesen.

Die ganze Nordwand nun ist in einer doppelten Reihe vorzugsweise mit Bildern zu den Geschichten des alten Testaments geschmückt; nur eine Anbetung der Könige, eine Verkündigung und eine Krönung Mariä unterbricht die Folge. Links am Anfang sieht man in der Größe der ganzen Wand eine Gestalt, die das in viele Kreise getheilte Universum hält, oder vielmehr ihren Kopf, Hände und Füße, bekannt unter dem Namen des Mappamondo; daneben die (halben) Figuren des heil. Augustinus und Thomas von Aquin; darunter in den Verzierungen die Spuren eines Sonetts, welches verloren wäre, wenn es nicht Vasari in seiner Lebensbeschreibung des Buonamico Buffalmacco aufbewahrt hätte. In der obern Reihe folgen nun in vier Bildern: die Erschaffung, Sünde und Bestrafung der ersten Menschen, das Opfer der ersten Brüder und der Brudermord, sowie der Tod des Kain, der Bau der Arche, die Sündflut und das Opfer

Noah's. — Bekanntlich hat Vasari einen Theil dieser Bilder dem obgenannten Buonamico, einen andern aber (vom Bau der Arche an) dem Benozzo Gozzoli zugeschrieben. Sie gehören aber weder dem Einen noch dem Andern. Benozzo's Arbeiten stehen darunter und daneben, und auch nicht die entfernteste Verwandtschaft läßt sich zur Rechtfertigung jener ganz willkürlichen Annahme auffinden. Was Meister Buonamico betrifft, so stellt Herr v. Rumohr, dem bei seinem ausgebreiteten Quellenstudium der Name niemals vorgekommen, denselben ganz in Frage. Gewiß ist, daß von Dem, was er nach des Vasari Angabe in Pisa gemalt haben soll, die Passion an der Ostwand des Campo santo, die Genesis an dem Westende der Nordwand, die heiligen Geschichten in S. Paolo ripa d'Arno (nach Dem, was unter dem übergestrichenen Kalk zum Vorschein gekommen, zu urtheilen), nichts dem andern auch nur von weitem gleicht. Seine Existenz übrigens ganz außer Frage gestellt*), hat derselbe an den bezeichneten Bildern des Campo santo zu Pisa nicht den mindesten Theil, da sie die Arbeit eines bisher fast nirgend genannten Malers, **Pietro di Puccio** aus Orvieto, sind,

---

*) Ich habe — aber leider nur in einer ganz unmotivirten Ausgabenübersicht des pisaner Domarchivs vom J. 1344 — den Namen Buonamico zugleich mit andern Malernamen (als Neruccio, Lippo &c.) unter der Ueberschrift maestri gefunden (doch als Buonamico di Michele); allein es können alle die Genannten bloße Handwerker gewesen sein, wie denn bald nach Jenen ein maestro Ferrajo folgt und überhaupt dergleichen Namen öfter vorkommen, als etwa 1299 ein Lapicida Juncta (den glücklich ein pisaner Kunstforscher für den alten Junta genommen und, weil der Florentiner Cimabue zu derselben Zeit an demselben Orte arbeitet, seine Behauptung, Letzterer sei ein Schüler von Jenem, darauf gründet (Antiperistasi Pisane sul risorgimento e cultura delle belle arti. Pisa 1812); oder 1520 ein maestro Giotto der aber nur Wachslichte liefert.

wie aus den untenstehenden Documenten erhellt. Weder Vasari noch ein Kunsthistoriker nach ihm nennt ihn; nur der Pater della Valle in seiner Geschichte des Doms von Orvieto erzählt, daß er an der Façade des letztern in d. J. 1381 u. 1387 musivische Arbeiten verfertigt hat.

Da nun die gedachten Bilder im Campo santo sich von Allem, was vorher und in der nächstfolgenden Zeit dort und anderer Orten in Toscana gemalt worden ist, durch eine sehr hervorstechende Eigenthümlichkeit unterscheiden und obenein die einzigen am bezeichneten Orte sind, die der Zeit und der fressenden Seeluft so sehr widerstanden, daß sie noch keiner Retouche unterworfen worden sind *): so dürften sie einer besondern Beachtung werth erscheinen.

Ueber die Entstehung dieser Bilder wissen wir Folgendes. Im J. 1390 wurde Pietro di Puccio, damals noch in Orvieto, von den Pisanern eingeladen, Arbeiten im Campo santo zu übernehmen **), und im darauf folgenden

---

*) In den Mappamondo scheint hineingemalt zu sein; dieser kann aber bei Gelegenheit des Aufbaus der neuen Westwand, in welche, wie man an einer offenen Stelle sieht, seine Einfassung hineingeht, beschädigt worden sein. Bedenkt man, daß die Bilder des Paradieses ꝛc. schon durch Antonio aus Venedig ausgebessert wurden, daß alle andern, trotz vieler Nachbesserungen, doch großentheils verloren gegangen: so muß man die Erhaltung der ersten Bilder der Genesis bewundern. Denn die Flecke, die hie und da die Figuren undeutlich machen, sind unebene Stellen des Grundes, auf denen sich Staub gesammelt, oder auch hie und da wirklicher Moder, der durch die oben einfallenden Tagwasser sich gebildet; denn bis vor dem Jahre 1807 war das Campo santo ein verfallener, gräulicher Ort, in dessen verfaultem Dach die Schlangen nisteten, und dessen Hallen von Schmuze starrten, wie mir der jetzige Conservator Lasinio erzählt.

*) „Libri dell' entr. e usc. dell' opera del duomo di Pisa" vom Jahre 1390 Blatt 79: „Cola viator de Urbeveteri olim filius Gilii

Jahre war er beschäftigt, „die Geschichten der Genesis", wohin der Mappamondo, als Darstellung der Weltschöpfung, offenbar auch gehört *), zu malen **).

Was nun sogleich bei diesen Werken in Vergleich mit den frühern und gleichzeitigen im Campo santo in die Augen fällt, ist, daß ihr Meister sich ganz frei vom Einfluß Giotto's erhalten, oder doch nur in geistigster Weise von ihm gelernt hat. Rund und voll ist die Zeichnung, ganz ohne giotteske Formen; weich und mit richtigem Gefühl für Abrundung die Modellirung; vor Allem aber die Färbung saftig und in unverkennbarer Absicht der Naturnachahmung, was sich weder bei Giotto und seinen Nachfolgern, noch selbst bei Spätern, wie Benozzo, in dieser entschiedenen Weise zeigt.

---

de Urbeveteri pro residuo suo salari et mercede pro itinere suo, quem (sic) fecit ad civitatem Urbeveteris cum una litera ad magistrum Petrum pictorem et musaicum, ut veniret Pisas ad pingendum in Campo sancto — libr. 50."

*) Der Italiener läßt so ungern vom Hergebrachten, daß man, da bei Bekanntwerdung der Thatsache dem Buffalmacco die Bilder entgehen, aber immer nur von der „ystoria genesis" gesprochen werden kann, für diese wenigstens den Mappamondo in Reserve hält. Ins Leben selbst geht die Neuerung wol nie über.

**) Wahrscheinlich ist er vom Beginn seiner Arbeit durch eine langwierige Krankheit abgehalten worden; denn es finden sich vor allen andern Zahlungen Doctor- und Apothekerrechnungen, die die Pisaner großmüthig übernommen, und Vorschüsse, die man ihm „gratia et amore — pro rebus sibi opportunis et necessariis" gemacht. In dem Buche der „Entr. e Usc." v. J. 1391 auf dem 76. Blatte steht: Magister Piero olim Pucci de Urbeveteri pictor, qui dudum pinxit in campo sancto ystoriam genesis, coram me Andrea notario habuit et recepit a scripto domino Colo operario dante ut supra pro eius salario et mercede ad racionem flor. 14 de auro pro quolibet mense ut pro mensibus 10 et diebus 6 in flor. 152 — libr. 390 et 11 sold.

Die Carnation herrscht vor der Gewandung vor: streng hält der Maler an dem einmal angenommenen System, aus gelblichen Lichtern durch röthliche Mitteltinten in grünlich-braune Schatten überzugehen; in den Gewändern kommen changirende Farben vor, doch ohne Glanzsucht. Ebenso neu im Verhältniß zu seinen Zeitgenossen ist sein Sinn für Harmonie, der zu Liebe er jeden Farbenaufwand vermeidet, und die später in der umbrischen Schule so vollendet hervortritt, daß man hier wol an Beziehungen und Verbindungen denken kann. Dagegen ist die Zeichnung der nackten Theile bei weitem schwächer als die der gleichzeitigen toscanischen Meister, oder wenigstens als man bei den andern Vorzügen zu fordern berechtigt wäre, da denn auf Knochenbau und Musculatur nur in den allgemeinsten Ausdrücken Rücksicht genommen ist. Ueber die Lebendigkeit und Richtigkeit der Motive erspare ich etwas zu sagen, da man sich davon durch die genannten Abbildungen von Lasinio hinlängliche Anschauung verschaffen kann. Was inzwischen diesen Malereien einen ganz besondern kunstgeschichtlichen Werth gibt, ist, daß sie unter allen Mauergemälden, die bis zu der Zeit in Florenz und Pisa und somit wol in ganz Toscana gefertigt worden, die einzigen wirklichen Fresken sind, nämlich stückweis auf frischen Kalk gemalt, in der Weise, wie Rafael und Michel Angelo diese Kunst ausgeübt, und wie sie in neueren Zeiten durch Cornelius und seine Freunde wieder ins Leben gerufen worden ist*). Denn Alles, was mir unter Giotto's Namen, oder von Arcagno, Gaddi ꝛc. vorgekommen, ist auf trocknen Grund in tempera aufgetragen (nur

*) Daß die Bilder aus der Geschichte des Hiob noch Zweifel über ihr Fresco zulassen, habe ich oben besprochen.

die Sieneser scheinen ein anderes Bindemittel gehabt zu haben, wovon zu sprechen jedoch hier nicht der Ort ist) und unvermeidlich dem allmäligen Ausbleichen und Abblättern, namentlich von der scharfen Seeluft, ausgesetzt; wogegen, wie ich oben schon bemerkte, die Farben des Pietro, eben dadurch, daß sie ins Nasse gemalt und im Auftrocknen mit dem Kalk krystallisirt sind, mehr geschützt waren. Bemerkenswerth ist, daß die Ausführung, deren Schwierigkeiten Jeder kennt, der sich nur einigermaßen damit beschäftigt, beim Pietro einen solchen Grad der Vollkommenheit hat, daß man sicher auf eine genaue Bekanntschaft aller technischen Vortheile und auf eine längere Uebung schließen kann; denn nicht nur ist alle Farbe ganz glatt aufgetragen, sondern es ist auch durchaus keine Spur der Pinselführung wahrzunehmen, wie bei breiter Oelmalerei, was in Fresco darum so schwierig ist, weil die Farbe, sogleich durch den Kalk angezogen, eigentlich nicht vermalt, d. h. vertrieben werden kann, auch der Fluß, der in der Malerei, solange sie naß ist, sichtbar bleibt, beim Auftrocknen verschwindet, wenn man nicht recht genau mit dem Erfolg bekannt ist.

Um noch eine Seite zu beleuchten, auf welcher Pietro sich von seinen Zeitgenossen unterscheidet, erwähne ich die Art, mit welcher er sich des ihn umgebenden Lebens für seine Zwecke bediente. Glücklicher als Jene, die meist die Gegenwart unverbunden in ihre Darstellungen einrücken (ein Fehler, der später bei Benozzo und zuletzt bei Ghirlandajo Liebhaberei geworden), nimmt er aus der Natur immer nur so viel, als er verantworten kann, und läßt die Aufgabe nie aus den Augen. Wenn er daher die Wirklichkeit bis in die kleinsten Züge (z. B. das Verziehen des Mundwinkels mit halbzugedrücktem Auge bei Einem, der an der Arche ein

Nagelloch zu bohren sich anstrengt) verfolgt und auch wol die Sägenden und Hobelnden aus irgend einer Werkstatt am Arno sich geholt, so sind es doch nicht gerade Pisaner, die er dargestellt, sondern sie halten sich im allgemeinen Charakter, sodaß sie ohne Störung neben dem Patriarchen und neben den himmlischen Boten stehen können.

Dieser Ernst künstlerischer Anschauung offenbart sich nun ganz rein in einem zweiten Werk an derselben Wand, über dem Eingange zur Capelle der Familie Aulla, einer Krönung der Jungfrau, einem Bilde, das bisher, dem Vasari zufolge, für eine Arbeit des Taddeo Bartoli gehalten worden ist, das aber Pietro im Jahre 1391 gemalt hat *).

In diesem Bilde nimmt die Phantasie des Künstlers den Schwung einer erhabenen Freude, und so wenig noch davon auf uns gekommen, so fühlen wir doch davor den Pulsschlag seiner warmen Begeisterung. Unter den Pforten eines Domes thront Christus und setzt mit beiden Händen die Krone aufs Haupt der Jungfrau, die vor ihm kniet.

*) Unter dem Bilde links liest man noch ziemlich deutlich folgende Unterschrift: hoc opus factum fuit tempore egregii et circumspecti viri domini parasonis grassi venerabilis pisanorum civis, operarii opere ste. marie majoris. Auf der entgegengesetzten Seite, wo vielleicht der Name des Künstlers gestanden, ist kein Schriftzeichen mehr zu erkennen. Im Domarchiv aber im oben genannten Buche v. 1391, Bl. 83 steht: magister Pierus de Urbeveteri olim Pucci pictor habuit a domino operario Parasone Grasso libr. 35 den. pis. quas restiterat habere et recipere a D. Parasone Grasso operario dudum pro pictura ystorie virginis coronate in campo santo. Auch die von Benozzo gemalte Verkündigung wird von Einigen aus gröblichem Irrthum dem Taddeo zugeschrieben. S. Vasari, D. A. im Leben des Taddeo Bartoli, die Anmerkung zu S. 407.

Drei Reihen Engel bilden einen jubelnden und musicierenden Chor um diese mittlere Gruppe. Leider hat der so geübte Frescomaler bei diesem Gemälde den Fehler begangen, den frischen Bewurf auf ganz glatten Grund auftragen zu lassen, woher es gekommen, daß das ganze Bild bis auf wenige Fragmente herabgefallen ist. Dafür hat sich jedoch seine Zeichnung, die er mit fester Hand und breitem Pinsel, im Contour, mit einiger Schattengebung, entworfen — als sollte es der Carton sein, von dem er zur Ausführung in Fresco dann nur die Durchzeichnung genommen *) — auf eben dem geglätteten Grunde erhalten, so daß uns wenigstens der Entwurf seiner Composition geblieben ist.

Nach dem Bilde der Krönung hat Pietro in den Geschichten der Genesis fortgefahren; wir finden ihn dabei noch im Jahre 1392 beschäftigt, worauf indeß sein Name aus den Büchern verschwindet, was jedenfalls, da gleichzeitig alle größere künstlerische Thätigkeit wenigstens bei den öffentlichen Gebäuden in Pisa bis gegen das Jahr 1470 aufhört, mit der Katastrophe zusammenhängt, welche die Republik erlebte, durch welche sie bald nach dem Fall des Pietro Gambacorta in die Botmäßigkeit von Mailand und endlich unter florentinische Herrschaft kam.

Unter letzterer blühte ihr wieder einiges Glück, und es ist wol das Verdienst der kunstliebenden Mediceer, daß die ganze noch übrige Nordwand des Campo santo mit der Folge biblischer, nämlich alttestamentlicher Darstellungen geschmückt wurde.

---

*) Ich meines Theils weiß keine andere Erklärung dafür.

Diese in ihrer Weise nie übertroffenen, wahrhaft reizenden Compositionen sind das Werk des Florentiners Benozzo Gozzoli, eines Künstlers, der auf die überraschendste Weise in Natur und Individualität eindrang, mit einer reichen, blühenden Phantasie sich über alles Erschaffene verbreitete und es in seine Darstellung zog, der mit dem schönen Erbtheil seines Meisters Fiesole, der Anmuth, wenn auch nur auf der Erde, wucherte, und der sich nur durch alle diese Eigenschaften verleiten ließ, das Auge mehr auf seine Kunst als auf deren Gegenstand zu lenken.

Es ist eine gedankenlos entstandene und ebenso weiter getragene Meinung, Benozzo habe diese ungeheure Arbeit von 23 großen und reichen Compositionen allein in zwei Jahren vollendet. Ebenso ist es falsch, wenn Vasari erzählt, Benozzo habe mit der Anbetung der Könige, über der Thür zur zweiten Capelle der Nordwand, gewissermaßen zur Probe angefangen. Das Wahre ist, daß er am 4. Mai 1469 styl. pis. die Caparre empfangen, sieben Bilder im Campo santo zu malen, daß ihm darauf im Januar desselben Jahres die Weinlese des Noah mit 66 Fl. und 2 tersi larghi bezahlt wird, und daß er ohne Unterbrechung fortfährt, bis ihm am 11. Mai 1485 für die Geschichten David's und den Besuch der Königin von Saba die letzten Raten ausgezahlt werden, daß er mithin 16 Jahre an den bezeichneten Werken gearbeitet, nach welcher Zeit er vom Tode abgerufen zu sein scheint. Bekanntlich wird dieser schon ins Jahr 1478 gesetzt, zufolge der im Campo santo befindlichen Inschrift: Hic tumulus est Benotii Florentini, qui proxime has depinxit historias. Hunc sibi Pisanorum donavit humanitas. A. S. MCCCCLXXVIII. Da aber obige Thatsachen dieser Annahme widersprechen,

bleibt nur übrig, das „donavit“ wörtlich zu nehmen und zu verstehen, daß die Pisaner dem Künstler, um ihm ihre außerordentliche Dankbarkeit zu bezeigen, zu jener Zeit eine Grabstelle im Campo santo geschenkt. Die Belege übrigens für die angegebene Thätigkeit des Benozzo in Pisa habe ich nicht selbst aus den Büchern des Archivs gezogen. Man findet sie — wenigstens in der Hauptsache vollständig — abgedruckt bei Ciampi: „Notizie inedite della Sagrestia pistojese de' belli arredi del campo santo pisano etc.“ Firenze, 1810. Wo außerdem meine Notizen von den seinigen abweichen, glaube ich versichern zu können, daß ich richtiger geschrieben als (da er selbst sich der Mühe nicht unterzogen) sein Gehülfe.

Giotto di Bondone

und

Symon di Martino.

Duos ego novi pictores egregios nec formosos, Jottum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Symonem Senensem.

Petrarca „Epist.“

Kein Name in der neuern Kunstgeschichte — selbst der des beglückten Urbinaten nicht ausgenommen — ist mit soviel Ruhm gekrönt worden als der des Florentiners Giotto. Wenn kaum auf benachbarte Städte die Wirksamkeit seiner Vorfahren sich erstreckte, so wird ganz Italien, vom schönen Parthenope bis an den Fuß der Alpen, ja selbst das ferne Frankreich der Schauplatz seiner Kunst, und, wie kein Anderer vor ihm, schafft er als Baumeister, Bildhauer und Maler zugleich. Ein Jahrhundert lang noch nach seinem Tode gebietet sein Geist über die Richtung der Kunst und hält diese sogar — so mächtig ist er — in der naturgemäßen und nothwendigen Entwickelung auf. Von Mund zu Munde, von Geschlecht zu Geschlecht wird sein Ruhm getragen, sodaß selbst noch in den Zeiten des tiefsten Verfalls, wo schon alles Vermögen künstlerischer Anschauung verschwunden, er unverdunkelt, wenigstens auf Treu und Glauben angenommen und überliefert wird, bis er in unsern Tagen die alte, lebenerweckende Kraft wiedergewonnen.

Wer sollte nun glauben, daß zur wahrhaftigen Würdigung dieses Genius die Kunstgeschichte gegenwärtig auf ein Paar unbedeutende Tafeln beschränkt ist, die seinen Namen tragen, daß bei den neuern, gründlicheren Untersuchungen so viele ihm unbedingt zugeschriebene Werke an Andere übergehen, daß man die Riesengestalt, damit sie sich nicht in Nebel verflüchtige, unter die Bürgschaft zuverlässiger Zeitgenossen stellen muß?

Tritt irgendwo das Bedürfniß ernster kunsthistorischer Forschung hell hervor, so ist es an dieser Stelle. Es ist keine neuere Kunstgeschichte denkbar, ohne die möglichst vollkommene Geschichte Giotto's; diese aber, die so wenig durch Tradition und Euthusiasmus gewonnen, heischt das eifrigste Verfolgen der Spuren seiner Thätigkeit, die besonnene Würdigung und Vergleichung alles Dessen, was man in Rom und Neapel, in Florenz, Assisi, Padua, in Avignon und Paris und wo sonst noch unter seinem Namen zeigt; getreues Nachbilden solcher Schätze, und Ergründung der Urkunden über ihre Entstehung.

Wie wenig in dieser Beziehung bis jetzt geschehen, wissen Alle, die ihr Auge dahin wandten, nur zu gut. Fragen wir nach, was die Geschichte uns aufbewahrt habe, worauf sich der ungemessene Ruhm Giotto's gründe, so sind es einige allgemeine, oder — wo sie bezeichnen wollen — widersprechende, unverständliche, gewagte oder unwahre, ja auch ganz unsinnige Urtheile früherer und späterer Schriftsteller und ein Verzeichniß von Werken, das mit jedem Tage kleiner wird *).

---

*) Wie aus dem Aufsatz über das pisaner Campo santo erhellt, hat Giotto die Geschichte des Hiob daselbst nicht gemalt. Das große

Ich beabsichtige hier nicht eine Kritik der Aussprüche des Bocaccio und Sacchetti, der florentinischen Geschichtschreiber u. A. Zur Genüge hat Herr von Rumohr in seinen „italienischen Forschungen" die Aufgabe gelöst und sowol gezeigt, daß die Kunst nicht, wie Bocaccio meint, bis auf Giotto völlig begraben, als auch, daß eine bis zur Täuschung gesteigerte Naturnachahmung nicht im Bereich von dessen Leistungen gelegen habe.

Der Nächste, auf dessen Wort wir zu achten haben, ist der Maler Cennino di Drea Cennini, ein Schüler von Agnolo Gaddi, der am Schluß des ersten Capitels seines Tractates von der Malerei von Giotto spricht: *) „er habe die Kunst zu malen aus dem Griechischen wieder ins Lateinische umgeändert und die neue Weise eingeführt; auch sonst die Kunst vervollkommnet, mehr denn ein anderer Mensch."

Die nahe Beziehung, in welcher Cennini zu Giotto stand — er war 12 Jahre lang des Agnolo Schüler, der

---

Abendmahl in S. Croce, das (mit Berufung auf mich gegen Herrn von Rumohr) ihm neuerdings im „Berliner Museum", 1833, 12 ff., zugeschrieben wird, ist zuverlässig nicht von ihm, sondern gehört ans Ende des Jahrhunderts. Doch ist wirklich kein anderes Bild darunter, wie H. v. R. glaubt, sondern das jetzt sichtbare reicht nur über gefärbte Mauerfläche ein Stück herunter. — Die dresdner Gallerie besitzt ein Stück von einem Predell, die Geburt Christi vorstellend, mit der in einer Ecke befindlichen Unterschrift: Jottus florentinus f. 1333. Aber diese Unterschrift ist unächt (der sie gemacht hat, hätte wenigstens das wissen sollen, daß kein Maler jener Zeit seinen Namen anders als in die Mitte des Bildes, meistens in den Rahmen, jedenfalls in eine Einfassung, schrieb). Das genannte Bild ist über 100 Jahre jünger.

*) Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno; ed abbe l'arte più compiuta, che avessi mai più nessuno. Cennino, „Trattato della pittura". Roma 1821. p. 3.

1387 starb, dieser des Taddeo, dieser des Giotto — erhöht den Werth des angeführten Satzes, der sich übrigens, was auch bei dem etwas geistesarmen Cennino zu vermuthen und in einer späteren Stelle theilweise Erklärung findet, nur auf das technische Verfahren bezieht. Nachdem Cennino nämlich l. c. S. 62 die eine Weise zu colorieren (mit grüner Erde über die Incarnation) als falsch bezeichnet, fährt er fort und sagt: „Nun will ich Dir die Weise lehren, die Giotto, der große Meister, gehalten", und diese besteht hauptsächlich darin, daß zuerst die Schattenpartieen mit grüner Erde angelegt, das Roth auf Wangen und Lippen gesetzt und sodann mit den verschiedenen Tinten der Incarnation vom Licht nach dem Dunkel zu das Ganze ausgeführt wurde, doch so, daß die grüne Erde ihre durchscheinende Kraft behielt; ein Verfahren, wodurch allerdings eine ungleich größere Klarheit erreicht werden mußte als mit ersterem. Dies dürfte zunächst das sein, was Cennino unter der neuen Weise versteht; ob diese aber im Gegensatz mit der griechischen steht, ist damit noch nicht entschieden. Zur Lösung dieser Frage genügt es uns nun in keinem Fall, jene rohen Erzeugnisse der Malerbotteghen des 13. Jahrhunderts, offenbar bloße Handelsartikel, im Gegensatz Giotto'scher Kunst zu betrachten, wir müssen nach Künstlern fragen, und unsre Aufgabe wird, den Unterschied zwischen Cimabue und den Sienesern einerseits, und Giotto andererseits festzustellen. Hier ist also nicht von „griechischer Roheit", wie Ghiberti will, sondern von „griechischer Manier" die Rede, nämlich von dem Bindemittel, Farbenauftrag, Färbung, Form und Auffassung des Gegenstandes. Erwiesen ist der Unterschied des Bindemittels in Bezug auf Tafeln; die griechische Tempera, die noch

Cimabue und die Sieneser beibehalten, ist mit Wachs versetzt; Giotto bediente sich — wir wissen nicht, ob aus eigener Erfindung — der Feigenmilch und des Eiergelbes; der Unterschied beider Arten Wandmalerei ist noch nicht festgestellt. Der Farbenauftrag Giotto's ist leichter, die Behandlung flüchtiger, die Färbung lichter. Die wesentlichste Veränderung ist in der Form, und hier bleibt zu untersuchen, ob er willkürlich eine neue an die Stelle der griechischen gesetzt, oder ob er vielleicht den fast vergessenen Typus der *lateinischen* Kirche anstatt des herrschenden wiedereingeführt, worauf allerdings des Cennino Worte zu deuten wären, wenn dieser sich überhaupt auf den geistigeren Theil der Kunst einließ. Dies trifft nun vornehmlich die Kopf- und Gesichtform, in welcher jede Rückerinnerung an die Antike, die wir noch bei den Sienesern so lebendig finden, verschwunden ist; aber ebenso auffallend auch die Gewandung, die, weniger faltenreich, aber auch weniger schwerfällig, den Gestalten eine freiere Bewegung gestattete, ein für die Entwickelung *christlicher* Kunst allerdings nicht gleichgültiger Umstand. Was aber die Auffassung des darzustellenden Gegenstandes betrifft, also das Wesentliche einer neuen Kunstrichtung, so tritt die Armuth an beglaubigten Werken Giotto's bis jetzt noch jeder Charakteristik störend in den Weg. Gewiß ist, daß Giotto so gut wie seine Vorgänger Vorhandenes benutzte, aber in welchem Grade, und ob das Vorhandene griechischen oder lateinischen Ursprungs war, oder ob er nach diesem Unterschiede gar nicht gefragt, das kann erst das Ergebniß künftiger Untersuchungen sein, wenn eine genaue Zusammenstellung griechisch christlicher Werke, deren Athen noch mehre aus dem 11. und 12. Jahrhundert und noch ältere hat, und solcher

aus der älteren lateinischen Kirche möglich gemacht und Giotto's Verhältniß zu beiden ermittelt sein wird. Endlich macht sich noch als sehr in die Augen fallende Neuerung Giotto's in der Malerei die um vieles einfachere Art der Verzierung geltend, mit der er nur die Säume der Kleider mit goldenen Linien, oder reichere Stoffe mit Blumen schmückte, während seine Vorgänger, noch der Prachtlust der Griechen folgend, das Gold reichlich auftrugen und sogar noch hie und da, in byzantinischer Weise, die Gänge der Falten durch wunderlich aufgesetzte Goldstreifen bezeichneten, eine, jede Ausbildung natürlicher Formen hemmende Weise.

Fassen wir nun zusammen, was sich nach Cennini's Ausspruch mit Wahrheit als das Wesen der Giotto'schen Neuerungen herausfolgern läßt, so haben wir eine veränderte Technik, flüchtigere Art zu malen und zu zeichnen, aber natürlichere Gewandung und weniger Schmuck, außerdem vielleicht neue oder hervorgesuchte ältere Typen, und es bleibt uns nur noch zu fragen übrig, wodurch er sonst noch „die Kunst mehr vervollkommnet habe als kein Anderer vorher"?

Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir zunächst noch andere Schriftsteller zu Hülfe nehmen, da, wie gesagt, die eigentlichen Quellen so spärlich fließen.

L. Ghiberti, in dem bekannten, von Vasari benutzten (handschriftlichen) Abriß neuerer italienischer Kunstgeschichte, sagt von Giotto: „Er that sich hervor in der Kunst der Malerei, führte die neue Kunst herbei und verließ die rohe Weise der Griechen; . . . . er sah in der Kunst das, was die Andern nicht erreicht; er gewann die Natürlichkeit

und die ungezwungene Bewegung*), ohne das Maß zu überschreiten. Vasari schreibt, „daß durch Giotto die Zeichenkunst, von welcher die Menschen in jener blinden und ungeschickten Zeit wenig oder keine Kenntniß mehr hatten, wieder ins Leben getreten sei.“

Uebereinstimmend sprechen beide Schriftsteller nur von Fortschritten zum Guten, welche die Kunst dem Giotto zu danken habe; leider aber auch sie ohne genügende Bestimmtheit und Wahrheit. Was von dem Verlassen der „Roheit der Griechen“ zu halten, ist bereits gesagt. In Betreff der „Natürlichkeit und ungezwungenen Bewegung“, die Giotto eingeführt haben soll, hat man dies gern in poetischer Form gefaßt, als habe er die noch gebundene Kunst von ihren Fesseln befreit, den versteinerten Gestalten Bewegung, den starren Zügen Leben und Ausdruck gegeben, die Vermählung der Kunst mit der Natur gefeiert und somit die Bahn gebrochen nach jenen lichten Höhen, auf denen wir zwei Jahrhunderte später den Geist Raffael's Wunder wirken sehen. Mit wie vieler und schöner Beredsamkeit auch dies zu verschiedenen Malen gesagt worden, wie einschmeichelnd diese Ansicht ist: — die Geschichte selbst will sie nicht bestätigen. Denn nicht nur die Sculptur hatte bereits

*) „La gentileza“ heißt's im Orginal, und Andere haben es durch „Anmuth“ übersetzt. Ich habe Anstand genommen, dem zu folgen, da weder in den beglaubigten noch in den angeblichen Werken Giotto's, die ich doch zum größten Theil gesehen, mir Belege dafür vorgekommen, und Ghiberti, wenn er auch Anderes übersah, doch in dem, was er sah, unmöglich so weit fehlte, daß er dem Giotto Anmuth zuschreiben konnte. Uebrigens verknüpft der Italiener mit diesem Worte soviele Begriffe, daß man sich beinahe Alles dabei denken kann, was mit dem Begriffe der Freiheit in Verbindung steht.

durch Nichola und Giovanni nud deren Schüler Leben, Bewegung, Ausdruck, Natürlichkeit und Fülle wiedergewonnen, sondern auch die Malerei war, wie die (angeblichen, jedenfalls älteren) Werke des Cimabue in der Oberkirche zu Assisi und die Arbeiten des Duccio in Siena zur Genüge beweisen *), im Besitz aller der genannten Vorzüge, wenigstens in einem Grade, der gegen die des Giotto keinesweges als Null zu betrachten ist. Was aber gar die durch Giotto verbesserte Zeichenkunst betrifft, von der Vasari spricht, so wird ein Blick auf Cimabue's Madonnenbild in S. Maria novella, auf den herrlichen Christusknaben **), ja selbst auf die mit bewunderungswürdiger Kunst gezeichneten Hände und Füße der Engel, sowie die Vergleichung der sieneser Arbeiten mit denen (beglaubigten) des Giotto ***) hinlänglich darthun, daß in der Zeichnung von einem Fortschritt zum Guten bei dem Letzteren nicht die Rede ist.

Fallen sonach fast alle die rühmlichen Eigenschaften von Giotto's Namen ab, so ist es kein Wunder, wenn dem getäuschten Auge nun das Entgegengesetzte begegnet, und an die Stelle eines übelbegründeten Enthusiasmus ein bitterer Tadel tritt, wie wir ihn in den „italienischen Forschungen" des Herrn von Rumohr wiederfinden.

Mit wieviel Scharfsinn und tief eindringender Kenntniß auch der Aufsatz über Giotto geschrieben, doch vermisse ich die gleichmäßige Gerechtigkeit darin. Worauf grün-

---

*) Vergleiche die genaue Beschreibung derselben im „Kunstblatt" 1827.

**) Siehe die Abbildung auf Blatt II. Nr. 2.

***) Siehe die Abbildung der Krönung Mariä in S. Croce, Blatt III.

det sich der Vorwurf frevelhafter, das Heilige antastender Neuerungen, der dem Giotto dort gemacht wird? Auf eine Altartafel, auf welcher der Maler den die Maria krönenden Heiland in einer allerdings geschmacklosen Tunica mit halbkurzen Aermeln, und Engel mit verschiedenen Instrumenten dargestellt hat. Außerdem finden wir ihn seinen Gegenstand würdig erfassen (in den Sacramenten in Neapel), Vorhandenes benutzen und seinen Kräften gemäß weiter bilden (Geschichte Jesu, ehedem an der Sacristei der Minoritenkirche zu Florenz); ja die Madonna, wo sie in seinen Bildern vorkommt (in Mailand) ist ganz in althergebrachter Weise mit dem Mantel über dem Kopf und dem ungegürteten Unterkleide dargestellt; auch seine Schüler halten die alten Gesetze, wenigstens großentheils; dagegen finden wir bereits 80 Jahre früher bei Nichola von Pisa an der Kanzel von Siena die Posaunenengel mit den schlecht aufgeblasenen Backen, anderer Willkürlichkeiten, in der Bekleidung ꝛc., nicht zu gedenken. Aber nicht nur sein Charakter als Künstler, sondern auch der als Mensch wird in Frage gestellt, und mit Hülfe einiger, vielleicht erfundener, vielleicht nur auf ihn (wie anderer auf Buffalmacco) übertragener, Geschichtchen des Bocaccio und Sacchetti sinkt der große Mensch zu einem anstelligen Mann von nüchternem Verstande und Mutterwitz, weil er sich gegen scherzhafte Anfälle wehrt, zu einem praktischen und sorgsamen Hausvater herab, weil er ein Gütchen hat und dasselbe zu verwalten weiß, und ist endlich leichtsinnig und vermessen, weil er gelegentlich auf eine kecke Frage unumwunden und heiterer Laune die einzig richtige Antwort gibt *).

---

*) Die hierher gehörigen Geschichten findet man, außer in den

Ohne mich an die entgegengesetzte Meinung *) anzuschließen, nach welcher gerade um der genannten Charakterzüge willen dem Giotto das höchste Lob ertheilt wird, glaube ich vielmehr, daß ein Paar kleine Tafeln, und ein Paar Anekdoten nicht hinreichen, den Werth eines Mannes zu messen, von dessen allgemeinem und weitverbreitetem Ruhme Dante und Petrarca Zeugniß geben, der, von Königen und Päpsten, von seiner Vaterstadt, ja von ganz Italien hochgeehrt, durch alle Jahrhunderte hindurch mit Bewunderung genannt worden ist.

Weit entfernt nun — zumal entblößt von den oben angegebenen zur Geschichte des Giotto unentbehrlichen Hülfsmitteln —, mir zuzutrauen, daß ich sicherer als Andere das Wesen der Giotto'schen Kunst bestimmen und die Gründe des ungemessenen Ruhmes, der sie begleitet, auseinandersetzen könnte, glaubte ich doch von einigen Beziehungen reden zu müssen, die mir nicht hinlänglich berücksichtigt worden zu sein

---

Novellen des Bocaccio und Sacchetti, bei Rumohr l. c. II, 46 ff. und im „Berliner Museum", 1833, S. 12 ff. Die Antwort Giotto's auf die Frage, weshalb man den Joseph jederzeit mit so trübseliger Miene male, liegt in der That in den Bildern selbst. Ohne den geheiligten Glauben zu kränken, geht Scherz und selbst Spott durch die ganze alte Kunst, und namentlich ist der arme Joseph (Il povero San Giuseppe heißt er noch heute im Munde des italienischen Volkes) Zielscheibe des Witzes von jeher gewesen. Der die Würde des Hergebrachten hochehrende Duccio verfährt in zwei Bildern, die gegenwärtig die Akademie in Siena bewahrt, nicht besser mit ihm. Das eine ist eine Anbetung der Hirten, von welcher Scene der heilige Joseph höchst verdrießlich sich wegwendet; das andere die Anbetung der Könige, bei welcher Gelegenheit er höchst aufmerksam und freundlich nach den vornehmen Gästen sich hinkehrt.

*) Berliner Museum l. c.

scheinen, und die seine Wirksamkeit vielleicht in ein helleres Licht stellen, wenn sie sonst sich als wahr ergeben.

Bei der Schwierigkeit, Giotto aus seinen eigenen Werken vollkommen kennen zu lernen, drängt sich uns die Frage auf: Welches war der Zustand der bildenden Kunst vor ihm? welches der nach ihm? und hat sich gleichzeitig keine von ihm unabhängige Erscheinung in der Kunst hervorgethan?

Auf das Letztere später zurückkommend, wenden wir uns zunächst nach den älteren Werken, jedoch nicht nach deren technischem Theil, den wir bereits oben besprochen, sondern nach ihrem geistigen Gehalt. Hier finden wir — um bei dem Vorzüglichsten stehen zu bleiben — in den bereits erwähnten Arbeiten des Duccio eine Klarheit der Anschauung, eine Tiefe der Empfindung, einen ausgebildeten Sinn für Anordnung, einen hohen, der Antike vergleichbaren Schönheitsinn, und eine solche Würde, daß man sich im Beschauen dieser Bilder mitten in die Zeit vollendeter Kunst versetzt zu sehen glauben sollte. — Und doch, wenn man das Ganze wieder ruhig übersieht, ist's wie ein milder Frühlingtag im Februar; es ist ein unsicheres Besitzthum, das wir vor uns haben, das Unvollkommene liegt dicht neben dem Vollendeten. Es sind Köpfe in dem großen Altarbild, wie z. B. mehre Engel und heilige Frauen im Contour von ausgebildeter, man möchte sagen raffaelischer Schönheit *), daß es unglaublich erscheint, daß dem Künstler irgend etwas sollte unerreichbar geblieben sein, aber weder die Madonna, noch das Kind würden — gesondert — uns in Erstaunen setzen; die Darstellung der Kreuzesabnahme,

*) Siehe Blat II. No. 2.

der Marieen im Grabe und andere sind von sprechender ergreifender Wahrheit, und doch empfindet man eine gewisse Beschränkung, ich möchte sagen einen Zweifel, ob der Künstler wol andere Dinge mit gleicher Lebendigkeit würde dargestellt haben. — Nach Giotto hingegen, etwa bei Taddeo Gaddi, finden wir häufig Mangel, wenigstens Flachheit der Empfindung (wie bei dem Leben der Maria in S. Croce), Mangel an Würde und vor allem Mangel an Schönheit; aber freies, kühnes Bewegen, leichtes Handhaben des Stoffes. Zwischen diesen beiden Richtungen besteht keine Vereinigung, aber die erstere scheint so gerade und so sicher zum Ziele, die andere so gewiß auf Abwege zu führen, daß man das Angeben und Einschlagen des letzteren ungern für einen Fortschritt, oder nur für nothwendig erkennen wird. Und doch wurde die letzte Richtung die herrschende und blieb es fast ein Jahrhundert lang, obschon gleichzeitig mit Giotto ein reichbegabter Mensch nach dem entgegengesetzten Ziele mit glücklichstem Erfolge rang, wie wir später sehen werden.

Wodurch nun aber ist das Abgehen von dem Wege zur Vollendung, so nahe an dieser, zu erklären in einer aufwärts strebenden Zeit. Oft ist ein zweites Räthsel die Lösung des ersten, wie denn überhaupt Wiederkehr des Wunderbaren von uns natürlich genannt wird.

Aus der Geschichte der christlichen Bildnerei wissen wir, daß Nichola von Pisa die Kunst, die er gleichsam aus Nichts hervorgebracht, zu einer Höhe der Vollendung gebracht, von der es nur noch ein Schritt bis zum Michel Angelo zu sein scheint. Sein Ruf ging seiner Zeit durch ganz Italien, und alle Werkstätten mußten seinen Einfluß spüren; von nah und fern strömten ihm die Talente zu,

und das Glück wollte, daß er im eigenen Sohn den Erben seiner Kunst und seines Ruhmes sehen konnte. Aber weder dieser, noch ein Anderer betritt des Meisters Weg, und auf die edlen vollen Gestalten, auf die Heiligen mit Götterantlitzen folgen magere, menschliche Geschöpfe, ohne Schönheit und Würde, an die Stelle einfacher Darstellung treten Ueberladungen mit Figuren aller Art. Und wie alles dies im Bereich der Bildnerei geschah, so ging auch die Malerei ganz denselben Weg, und wie himmlisch Duccio seine Engel, wie göttlich Cimabue den Christusknaben schuf, Giotto brach mit ungleich unschöneren Gestalten die neue Bahn.

In dieser Uebereinstimmung der Erscheinung liegt, wenn ich recht sehe, eine Hinweisung auf etwas Nothwendiges, in der christlichen Kunst durch das Christenthum selbst Begründetes, worauf ich früher (bei Nichola Pisano) hinzudeuten versucht. Hier ist nicht der Ort, Wesen und Wirkung des Christenthums in seinem Umfang, in seinen Beziehungen zur Kunst darzustellen: nur darauf möcht' ich aufmerksam machen, daß, wo es zuerst in ursprünglicher Kraft und Reinheit auftritt, es gegen formelle Schönheit gleichgültig, ja ihr feindselig erscheint, daß es Tempel zertrümmert, die nach ewigen Maßen gebaut waren, Statuen zerschlägt, deren kleinste Trümmer die Nachwelt bewundernd verehrt, die herrlichsten Bilder stürmt und sich erst mit dem aus solchem Tode auferstandenen Geiste versöhnt. Das Christenthum, indem es alle Anlagen des Menschen zur Entwickelung bringen will, bricht, wo diese zu früh hervortreten, ab, mit weiser Oekonomie, wie ein Gärtner, der die gesundesten Zweige in der Tiefe abschneidet, um ihre Kraft dem Wipfel zuzuwenden, daß dieser in aller Pracht der Blüthen prange und reiche Früchte trage.

Sehen wir nun bei der vorgiottoschen Kunst zu, so finden wir sie im Besitz der edelsten Kräfte und fast vollendeter Fertigkeiten, scheinbar am Eingang der beglücktesten Periode; fragen wir aber nach dem Raum, in welchem sie sich bewegte, so finden wir einen eng umschriebenen Kreis, und darin eine Anzahl heiliger Gestalten und einen Cyklus biblischer Geschichten, der die einem Christen vorzugsweis wissenswerthen Dinge enthielt. Unleugbar findet der Künstler auch in diesem Gebiet bedeutungvolle Aufgaben: Würde und Lebendigkeit der Darstellung, Feinheit und Tiefe der Empfindung, vollendete Ausführung, und man kann sagen, daß Cimabue und Duccio, so weit es ihrer Zeit möglich war, der Anforderung entsprochen. Aber damit ist der Begriff christlicher Kunst nicht erfüllt, sie mußte einen weiteren Umfang, einen reicheren Inhalt gewinnen, ehe sie sich tiefer in die genannte künstlerische Thätigkeit versenken konnte. — Durchs Wort überlieferte Handlungen (Erzählungen) stellte man dar; versuchte man es auch, den Gedanken bildlich zu erfassen, sichtbar vors Auge zu stellen, so war damit ein neuer Tag angebrochen, die Kunst wie neu geboren, und in Wahrheit das christliche verbum caro factum est wiederholt. Wie das Gebiet des Darzustellenden sich damit fast unendlich erweiterte, mußten auch die Mittel der Darstellung sich vermehren, man mußte aufmerksamer dem Leben und seinem Treiben und Bewegen zusehen, da es ja die Sprache war, deren man sich statt des Wortes zu bedienen gedachte. Zu solchem Thun gehörte ein berufener Geist, und ich glaube, daß wir Giotto als diesen, und Eroberung des Gedankens für die bildende Kunst und die damit in Verbindung stehende Vermehrung des Stoffes als seine Neuerung und als sein wesentliches Verdienst

bezeichnen können. Damit stimmt nicht nur alles, was dem Giotto selbst zugeschrieben wird, sondern wir sehen vorzüglich an den Folgen, welche Bewegung vorgegangen sein mußte.

In den sieben Sacramenten in S. Incoronata zu Neapel sehen wir Ereignisse des täglichen Lebens zur sprechenden, anschaulichen Bezeichnung von Begriffen verwendet; die Lebensgeschichten des heiligen Franz, vornehmlich aber ihre Zusammenstellung mit denen Christi ist voller Reflexionen; noch entschiedener aber sprechen für die geäußerte Ansicht die historisch allegorische Bilderwand in der spanischen Capelle zu Florenz, der Streit und Sieg der Kirche daselbst, der Triumph des Todes in Pisa, Gutes und schlechtes Regiment, so wie die drei Triumphe Petrarca's in Siena und vieles Verwandte an allen Orten, wo Giotto's Einfluß sichtbar ist.

Die Gefahren dieses neuen Besitzthums sind nicht zu verkennen, die eigentliche bildnerische Thätigkeit mußte darunter leiden, und wirklich gingen viele edle Anlagen im Bebauen desselben zu Grunde; aber dennoch mußte es gewonnen sein, wenn spätere Genien in der Fülle ihrer künstlerischen Kräfte nicht vom eigenen Reichthum erstickt werden, oder sich in bloßen Versuchen hätten aufreiben sollen.

Wollen wir nun untersuchen, was Giotto zur Herbeiführung dieser neuen Kunst gethan, und wiefern er dazu von außen angeregt und unterstützt worden, so können wir — obschon bei vollkommener Berücksichtigung aller Einzelheiten — nicht leicht den Kreis zu weit ziehen. Denn nicht wie der Dichter, der nur der eigenen Eingebung folgt, schafft der bildende Künstler; ihm werden die Räume angewiesen, die Aufgaben gestellt. So wird sich denn in dem, was er hervorgebracht, vorzugweise der Sinn und die Rich-

tung seiner Zeitgenossen, oder dessen, dem er gedient, aus- sprechen. Einer ausführlicheren Darstellung bleibt es vor- behalten, den Einfluß zu schildern, den die Erscheinung des heiligen Franz, die noch Allen im frischesten Andenken sein mußte, und die allgemeine Begeisterung für ihn, so wie die Wirkung von Dante's „göttlicher Komödie" auf die damalige Menschheit und also auch auf Giotto gemacht. Beides mußte, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, Umwandlun- gen herbeiführen, die auf die Kunst zurückwirkten, und wie Franz mit seinen Predigten neu für das Christenthum, mit seiner wunderbaren Persönlichkeit für sich interessirte, so hatte Dante mit seinem symbolischen Gedicht, in welchem die Poesie — bekleidet mit aller Schöne, Erhabenheit und Freiheit — nur als Vermittlerin für politische, religiöse und philosophische Wahrheiten auftritt, zu neuen Bahnen in der Kunst geführt.

Doch dürfte in Bezug auf Giotto noch ein anderer Umstand von besonderer Bedeutung sein, auf den bisher wenig Gewicht gelegt worden ist. Giotto war Architekt und vereinigte zum ersten Male die drei verschwisterten Künste in einer Person. Zwar ist uns von seiner Thätig- keit als Baumeister wenig bekannt, allein dies Wenige genügt, um uns zu versichern, daß er ein ausgezeichneter und viel geprüfter war, wenn man sonst aus der Größe der Aufgabe auf das Maß der Kräfte schließen darf, und fer- ner, um uns gerade die Seite seines künstlerischen Thuns in ein helleres Licht zu setzen, von welcher, wie wir glauben, die neue Bewegung in der Kunst ausging.

Im Jahre 1332 nämlich, gegen das Ende seines Le- bens sehen wir Giotto als obersten Baumeister des florenti-

nischen Doms *). Er führt das Angefangene, wo nichts zu ändern ist, nach dem überlieferten Plane weiter. Nun tritt aber bei der italienischen Baukunst jener Zeit eine besondere Eigenthümlichkeit hervor. Der deutsche Geschmack hatte sich durchaus geltend gemacht; doch aber entsprach er so wenig den Grundbedingnissen des Landes, daß er eigentlich nur in den Verzierungen wirklichen Einfluß ausüben konnte, die dann, statt daß sie bei uns mit dem Gebäude zugleich aus der Erde wuchsen, dort demselben nur als ein schönes Kleid angezogen wurden, das es gelegentlich wieder ablegen konnte. In diesem Geschmack hatte auch Arnolfo den Dom bekleidet; Giotto fand selbst noch die Zeichnung zur Façade, und diese schon angefangen vor.

Die Zeichnung hat sich — ich weiß nicht, ob bis heute — in der Familie Scarlatti in Florenz unter anderen Denkwürdigkeiten florentinischer Kirchen erhalten; wir finden eine Nachbildung bei Richa a. a. O. Die Art und Weise der Ausschmückung der Seiten ist nach ihm auch auf die Vorderwand übergetragen; bunte viereckige Marmorstückchen, mit zerstreut eingelegten kleinen Verzierungen, neben und über einander gestellt, an dem Giebel der Thüren ein Paar Figürchen angebracht, dies war alles, was die Phantasie des ehrlichen Arnolfo hatte erdenken können. Giotto nun

---

*) Der Bau war nach des Arnolfo Tode mehre Jahre unterbrochen worden. In den „Memorie del Rondinelli“ und den alten Büchern der „Arte della Lana“ finden sich die urkundlichen Notizen, die wir aus Richa, l. c. T. VII. p. 23, entlehnen. „1331. Si ricomminciò la Fabbrica di Santa Reparata, già da più anni sospesa. 1332. Si provisiona Giotto eccellente architetto, perchè sequiti la Fabbrica di Santa Maria del fiore (dies ist eins mit S. Reparata und ist eben der Dom) e non parta da Firenze.“

überschaute nicht sobald den großen freien Raum, als er erkannte, es sei ein Buch, das täglich vor den Augen des Volks aufgeschlagen daläge, welches aber nicht allein zur Ergötzung der Sinne durch buntes Formen- und Farbenspiel, sondern zur Erbauung und Belehrung dienen, welches die Seele erheben, die Phantasie erweitern, das Nationalgefühl steigern könnte. Und eingedenk der glorreichen Vollmacht, die dem Gründer des Baues übergeben war *), „ein Gebäude aufzuführen, das an Pracht und Schöne nie übertroffen werden könne", entwarf Giotto den Plan einer neuen Façade und begann die Ausführung derselben im Jahre 1334, nachdem das, was Arnolfo angefangen, abgerissen worden war. Wohl ist es ein Werk gewesen, das an Pracht und Schöne wenigstens in Italien nicht leicht übertroffen worden ist, ein glänzendes Denkmal von Giotto's vielumfassendem Geiste.

In den Haupteingang stellte er in vier Nischen die kolossalen Statuen der vier Evangelisten; über demselben ward eine weite reichverzierte Capelle angebracht mit Säulen

---

*) In dem „Libro alle Riformagioni" unter dem Jahre 1294: „Atteso che la somma prudenza d'un popolo di origine grande sia di procedere nelli affari suoi di modo, che dalle operazioni esteriori si riconosca non meno il savio, che magnanimo suo operare, si ordina ad Arnolfo capo maestro del nostro commune, che faccia un modello osia di segno della rinovazione di Santa Reparata, con quella più alta e somma magnificenza, che inventar non si possa nè maggiore, nè più bella dall' industria e potere degli uomini, secondo che da più savi di questa città è stato detto e consigliato in publica e privata adunanza, non doversi intraprendere le cose del commune, se il concetto non è di farle corrispondenti ad un cuore, che vien fatto grandissimo, perchè composto dell' animo di più cittadini uniti insieme in un sol volere, molto più doversi ciò, considerata la qualità di quella cattedra".

und Thürmchen nach deutscher Weise, in welcher die Madonna mit dem Kinde auf einem Throne saß; ihre Augen leuchteten, als wären es wirkliche — da sie von Glas eingesetzt waren — ihr zur Seite standen die Patrone der Stadt, S. Zenobius und die heilige Reparata, und zwei schöne Engel hielten die Vorhänge des Throns, die aufs kunstreichste, so daß sie natürlichem Tuche gleich kamen, aus weißem Marmor gemeiselt waren. Ueber der kleineren Thür zur Linken war in einer zweiten Capelle die Geburt des Heilandes dargestellt mit vielen Hirten und Thieren, über der Thür zur Rechten der Tod der Maria, neben der, wie sie auf der Bahre ausgestreckt lag, Christus mit ihrer zum Kind gewordenen Seele im Arm und alle Apostel standen. Zwischen und über den Thüren in einzelnen Nischen sah man die Propheten des alten Bundes, die Apostel, und die Kirchenlehrer. Zwischen Säulen und bunten, mit schönen Reliefs gezierten Marmorfeldern erhoben sich, eine über die andere, Reihen von Loggien und Nischen mit vielen Thürmchen und Laubwerk, und in ihnen thronten und sprachen zum Volke herab Päpste und Könige, Helden und Dichter, und wer sich sonst ums Wohl des allgemeinen Lebens und der Republik verdient gemacht; da sah man den Papst Bonifazius VIII in aller Pracht und Würde, von zwei Diakonen umgeben; da stand Messer Farinata degli Uberti, der im Rath der siegreichen Ghibellinen sich allein der Zerstörung von Florenz widersetzt hatte; da standen Coluccio Salutati, Gianozzo Manatti, Poggi und viele andere ausgezeichnete Männer, und Raum war gegeben, daß auch verdienstvolle Nachkommen hier ihre Verklärung feiern konnten *).

*) Das Schicksal dieses ewig denkwürdigen Kunstwerkes ist so

Dies großartige Verfahren konnte bei den eben zu politischer Macht wie zu geistiger Regsamkeit aufgeweckten Florentinern nicht ohne Einfluß bleiben. Noch in demselben Jahre 1334 wurde Giotto mit dem Bau des Glockenthurmes beauftragt, mit dem Bedeuten, er solle ein so herrliches Werk aufführen, deßgleichen man nicht bei Grie-

---

bitter, daß es der Italiener absichtlich vergessen zu haben scheint; denn nie hörte ich dort davon sprechen, obschon die kahle Vorderwand des prächtigen Baues laut genug in die Welt hineinklagt. Noch lange nach Giotto's Tode — da Taddeo, Andrea Cione, Philippo di Lorenzo und Brunelleschi Baumeister des Domes waren — hat man, seiner Zeichnung folgend, an dem Schmuck der Façade fortgearbeitet, doch nur etwa zwei Drittheile vollendet. Ferdinand II scheint die Beendigung beabsichtigt zu haben, doch that ihm ein Kapuziner Giovanni da Firenze, der zugleich Bildhauer und Architekt war, unter Vorlage einer eigenen neuen Façade, dar, die alte sei wegen zu großen Gewichtes der Ornamente ohne Gefahr für den Bau nicht zu vollenden. Endlich 1588 am 22. Januar, unter der Regierung des Großherzogs Franz, auf Rath des Provveditore Benedetto Uguccioni, und des Ingenieurs und Architekten Bernardo Buontalenti, der eine Façade im modernen Geschmack aufzuführen versprach, wurde die des Giotto herabzureißen angefangen, und dann in der Zerstörung fortgefahren, bis kein Stein mehr auf dem andern stand. In Trümmern lagen Säulen und Capitelle und Marmorplatten, Statuen und Reliefs übereinander und wurden als Bauschutt weggeführt; nur einige Propheten hatten sich unter fremden Namen in die Kirche geflüchtet, wo sie lange an der Stelle einiger fehlenden Apostel geduldet worden sind, bis man sie auch von da vertrieben. Andere haben eine Zeitlang an der Straße nach Poggio imperiale unter Cypressen gestanden. Selbst die Statue des Papstes Bonifazius VIII, eine Arbeit des Andrea Pisano, welche noch vor einigen Jahren in einem Winkel des Gartens Valfonda gestanden, ist von dort verschwunden. So muß man das Andenken an dieses zu unsterblichem Ruhme errichtete Werk aus den bestaubten Blättern alter Chronisten hervorsuchen. Gio. Batt. Clemente Nelli in seiner Beschreibung des Domes gibt eine, nach dem in der Opera des Domes aufbewahrten Modelle gefertigte, Zeichnung, Rondinelli eine Beschreibung, die sich durch das, was Vasari im Leben des Andrea Pisano sagt, ergänzen läßt.

chen und Römern in ihren beglücktesten Zeiten finden könne *). Der reiche, schlanke und edle Bau, wie ihn Giotto entworfen und zu bauen angefangen, und wie ihn nach dessen Tode Taddeo, des Meisters Zeichnung getreu, zu Ende gebracht, gibt Rechenschaft über die Art und Weise, wie Giotto dem Auftrag entsprochen, und ist ein zweites Zeugniß seines umfassenden, denkenden und dichterischen Geistes.

Die architektonischen Eigenthümlichkeiten und Schönheiten, als außerhalb des Zweckes meiner Darstellung liegend, lasse ich bei Seite und wende mich nur zu dem Schmucke des Baues, zu den bildnerischen Schätzen, die der weise und phantasiereiche Künstler für die untern drei Abtheilungen bestimmt hat, und die, zum großen Theil wohlerhalten, noch heute die Hauptzierde des Thurmes ausmachen, 54 Reliefs und 16 Statuen. Schon auf den ersten flüchtigen Blick sehen wir, daß wir nicht die herkömmlichen biblischen Geschichten (wenn auch biblische Gestalten) sondern eine Reihenfolge von Bildern vor uns haben, die der kürzeste Faden zum sinnreichen Gedicht zusammenzufassen vermag, das wir unbedenklich die Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung nennen können. Und wenn man erwägt, welche Kenntnisse und Fertigkeiten der Mensch erlangt haben mußte, ehe er es unternehmen konnte, den Bau eines solchen Thurmes aufzuführen, so muß man ge-

---

*) Concetto della republica fiorentina 1334. „Si vuole che superata l'intelligenza etiam di chi fosse atto a darne giudizio, si costituisca un edificio così magnifico, che per altezza, e qualità del lavoro venga a superare tanti, quanti in quel genere ne fossero stati fatti da' Greci, e da' Romani ne' tempi della loro più florida potenza". Siehe Richa l. c. T. VI. p. 62.

stehen, daß kein passenderer Inhalt für Schildereien an demselben gefunden werden kann, als der von Giotto gegebene.

Die Schöpfung des ersten Menschenpaares bildet in zwei Reliefs den Eingang des Ganzen; hierauf folgt — nicht der Sündenfall, sondern die Folge davon — die Arbeit der Urältern im Schweiße des Angesichts, die Grundbedingung der Entwickelung aller menschlichen Kräfte auf der Erde. Im vierten Felde sehen wir Jabel als Stifter des Hirtenlebens im schützenden Zelt, weidende Heerden davor und den Hund, der unter einem Felsüberhang ein sicheres Plätzchen sich gesucht. Auf dem fünften Felde wird durch Jubal das Holz zu tönenden Instrumenten, im sechsten durch Tubalkin das Eisen bearbeitet. So weit schon war die Herrschaft über die Natur gediehen, als sie sich wieder einmal für die Erspähung ihrer Geheimnisse rächte am Weinerfinder Noah, der auf dem siebenten Feld in süßer Besinnungslosigkeit neben seinem Weinfasse liegt. So weit die Bilder der ersten, westlichen, Wand: an der zweiten, südlichen, erscheint zuerst ein nach dem Himmel spähender Greis mit einem Quadranten, vielleicht die Anfänge höherer Wissenschaft oder noch wahrscheinlicher die Anklänge an die Urreligion des Sternendienstes zu bezeichnen; im zweiten Felde wird ein Mauerwerk aufgeführt; im dritten versorgt bereits die Frau das Haus mit irdenem Geschirr; im vierten hat der Mann seinen Beruf als Rossebändiger gefunden; im fünften sitzt die Frau am Webstuhl. Wie sich so das gesellige Leben fester begründet, werden Gesetze nothwendig, deren Abfassung auf dem sechsten Felde dargestellt ist. Bald genügt nun die Heimath nicht mehr, nach der Ferne streben die Menschen; diese zu erreichen, bedürfen sie besonderer

Künste, und als Symbol aller kunstreichen Erfindung sieht man Dädalus im siebenten Felde. Nun folgt auf dem ersten Bilde der östlichen Wand das Schiff, durch welches die Entdeckung neuer Länder, die Verbindung aller Geschlechter der Erde möglich wird. Sei es nun, daß im nächsten Felde der durch jene Verbindung nothwendige Krieg, oder die Bezwingung feindlicher Naturkräfte ausgesprochen ist, wir sehen darauf eine Herkulesgestalt und zu deren Füßen einen bezwungenen Kämpfer. Das nächste Bild, wo der Stier zum Ackerbau verwendet dargestellt ist, gibt der letzteren Deutung das Uebergewicht, so wie das folgende mit dem Roß am Wagen. Wie Dädalus den Uebergang zur östlichen Wand, so bildet von dieser, die wegen der Thür nur mit fünf Reliefs geschmückt ist, das letzte, ein Greis mit geometrischen Arbeiten beschäftigt, den Uebergang zur nördlichen Wand, wo die edleren Künste und Wissenschaften, die Sculptur (durch Phidias), die Malerei (durch Apelles), die Grammatik (durch den lehrenden oder disputierenden Donatus), die Musik (durch Orpheus), die Weltweisheit (durch Plato und Aristoteles), und die Astrologie (durch Tolomeus) vorgestellt sind. — In der nun folgenden höheren Abtheilung schmücken die Vorderseite die sieben Cardinaltugenden, die zweite die sieben Werke der Barmherzigkeit. Was an der folgenden sei, habe ich nicht erkennen können, vielleicht sind es die sieben Seligpreisungen; an der vierten Wand sind die Sacramente, aber wunderlicher Weise nur sechs; an der Stelle der „Buße" befindet sich eine Madonna mit dem Kinde. — Auf diese beiden Abtheilungen erstreckt sich sicherlich der Einfluß Giotto's, viele hat er selbst gemeiselt, vielleicht alle gezeichnet,

nach dem Zeugniß des Ghiberti *). Wie weit seine Angaben in Bezug auf die sechzehn kolossalen Statuen in der dritten Abtheilung beachtet geblieben sind, wüßte ich nicht zu sagen. Propheten, Patriarchen, Sibyllen und spätere Heilige von Donatello, Niccolo Aretino und Luca della Robbia füllen die Nischen. Nur die Transfiguration über dem Aufgang zum Thurm, von Andrea Pisano, können wir noch mit Wahrscheinlichkeit als von ihm angegeben betrachten.

Nach solchen Proben seines Geistes scheint uns Giotto als der Meister der neuen Kunst mit Recht Allen obenan gestellt worden zu sein, ja er mußte in der Geschichte der Menschheit selbst, als Einer, der das Reich des Geistes bedeutend erweitert, einen Ehrenplatz erhalten, den er sich mit Ablegen griechischer Roheiten in der Malerei, mit Einführen von Natürlichkeiten und Bewegungen in bildliche Darstellungen nicht erwerben konnte.

Sollen wir nun noch ein Paar Worte über Giotto als Mensch hinzufügen, so können wir uns unmöglich an die zum Theil unbedeutenden, zum Theil läppischen Histörchen halten, mit denen die Dichter des Buffalmacco ihre Leser zu unterhalten gesucht. Eher spricht sich seine Gesinnung in dem von Herrn von Rumohr aufgenommenen Gedicht aus, worin er das Lob der Armuth in Zweifel stellt. Doch haben wir, glaub' ich, andere Merkmale, die uns, wenn

---

*) Ghiberti Cod. c. fol. 8. — „Le prime storie sono nell' edificio, il quale fu da lui edificato del campanile di sta. Reparata, furono di suo mano scolpite e disegnate." Letzteres (disegnate) nehme ich nicht als ein Aufheben des scolpite, wie Herr von Rumohr, sondern als Zusatz. Doch können wir hierüber, als eine im Ganzen gleichgültige Sache, der Gewißheit entrathen.

auch nur wenige, doch charakteristische Züge des großen Mannes geben. Giotto war ein Mensch von fast beispielloser Thätigkeit und von einer hinreißenden Persönlichkeit. Ich getraue mir dies mit der größten Bestimmtheit auszusprechen. Oder wie wäre es möglich, daß ein einzelner Mensch fast alle Talente eines großen Landes an sich gezogen, so daß es gewissermaßen zu seiner Zeit nur eine einzige Schule in ganz Italien gab, hätte er nicht alle geselligen Tugenden in sich vereinigt und Jeden zu fesseln gewußt, der in seine Nähe kam? Oder wo hat noch ein Künstler in so kurzer Zeit (von 60 Lebensjahren bleiben ihm etwa 40 zur Arbeit) so unendlich Vieles und an so verschiedenen Orten geleistet? Denken wir uns nur lebhaft, wie er in Neapel, Rom, Assisi, Florenz, Padua, Avignon und wo überall gegenwärtig sein mußte, so werden wir über die Umsicht und Kraft erstaunen, mit welcher er so Vieles und Verschiedenes zu Ende gebracht, und so übertrieben daher auch seine Grabschrift im Dom zu Florenz sein mag — das Eine daraus ist wahr geblieben: „Was bedarf es seiner Werke? Sein Name wird ewig so viel sein als ein langes Gedicht".

Haben wir nun die Erweiterung des Gebietes darstellender Kunst und die Einführung des Gedankens in dieselbe als das Verdienst Giotto's erkannt, so bleibt uns eine zweite Frage, ob damit eine allgemeine Verbesserung der Kunst bedingt sei, übrig. Das Wenige, was wir mit Sicherheit als des Giotto Arbeit annehmen können, vorzüglich aber die Werke seiner von Geschlecht zu Geschlecht (fast ohne Ausnahme) flüchtiger werdenden Nachfolger sagen das Gegentheil.

Als wesentliche Aufgabe der frühern Kunst, die sich

mit der Darstellung von bestimmten Gestalten und Geschichten und deren Ausbildung beschäftigte, hatten wir Würde und Lebendigkeit der Darstellung, Feinheit und Tiefe der Empfindung und eine vollendete Ausführung erkannt. Aber so groß ist die Macht des Gedankens, daß er uns nicht nur leicht von einem Gegenstand zum andern fortreißt, sondern daß er auch die Ausbildung des Einzelnen als ihm tief untergeordnet, ja als fast unnöthig erscheinen läßt, wenigstens in einer Zeit, wo er zuerst in neuer Weise auftritt. Wirklich werden die Mittel der Kunst auf diesem Punkte nur Schriftzeichen, bei denen Deutlichkeit genügt, und an die man erst später die Anforderungen an Orthographie und Kalligraphie macht.

Diese Betrachtung führt uns zu dem, was wir in Giotto mangelhaft nennen müssen, der, weit entfernt, die Zeichnung verbessert, die malerische Technik vervollkommnet oder den würdevollen Styl begründet zu haben, vielmehr nur zu Verschlimmerungen die Hand geboten, die fast ein Jahrhundert lang herrschten und den nothwendigen Fortgang der Kunst aufhielten.

Darin stimmen die angeblichen und die zuverlässigen Werke Giotto's überein, wir thun ihm daher kein Unrecht, wenn wir uns vorläufig nur an letztere halten.

Die Bewegung, mit welcher der Heiland in dem mehr erwähnten Altarbild in S. Croce der Jungfrau die Krone aufs Haupt drückt, ist durchaus nicht würdevoll zu nennen; dasselbe müssen wir von dem Madonnenbild in der Brera zu Mailand *) sagen, auf welchem der Knabe die Mutter in die Wange kneift und ihr mit der anderen Hand

---

*) Mit der Unterschrift: op magistri iocti d' flora.

den Saum des Gewandes, da wo es die Brust bedeckt, aufreißt. Die Zeichnung der Gestalten und namentlich der Köpfe, denen Maß, Schönheit und Möglichkeit abgeht, ist äußerst unvollkommen, wenigstens im Vergleich mit frühern oder gleichzeitigen Werken, die malerische Behandlung, Farbenauftrag und Vermalung flüchtig, ja wirklich roh zu nennen*).

Sehen wir uns nun um, ob dem entgegen zur Ergänzung Giotto'scher Bestrebungen nirgend etwas geschah, so müssen wir bedauern, daß der große Genius, der berufen war, neben Giotto die Rechte der alten Kunst zu wahren, frühzeitig Italien verlassen und nach einem wahrscheinlich nur kurzen Leben in Frankreich untergehen mußte, Symon von Siena.

Ich habe es hier voraussetzlich mit dem Namen und den Lebensumständen Symon's, worüber hinlängliche Nachweisungen bei della Valle und Herrn von Rumohr zu finden, nicht zu thun; nur Vasari's Angabe, er sei Giotto's Schüler gewesen, stelle ich im voraus in Abrede, als nicht nur unerwiesen, sondern, wie ich glaube, unerweisbar. In Ansehung aber seiner künstlerischen Bedeutsamkeit wären wir auf noch weniger als bei Giotto (mit Verlaß) beschränkt, hätte das Glück mich nicht eine Arbeit von ihm auffinden lassen, die seinen Werth auf eine viel umfassende Weise uns kennen lehrt.

Von allen Werken, die Vasari und die Späteren, namentlich der sehr ausführliche Pater della Valle (Lettere sanese II, 79 sqq.), dem es um die Ehre seiner Vaterstadt zu

---

*) Ich enthalte mich, die Charakteristik Giotto's von dieser Seite, mehr ins Einzelne zu verfolgen, da dies von Herrn von Rumohr a. a. O. II, S. 60 ff. auf erschöpfende Weise geschehen.

thun war, mit hinreichender Begründung dem Meister Symon zuschreiben, sind gegenwärtig nur noch zwei bekannt und zugänglich: die große, freilich nur von ihm hergestellte Madonna im öffentlichen Pallaste zu Siena und die Verkündigung in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, mit denen wir uns für kunstgeschichtliche Zwecke wol begnügen könnten, wenn sie nicht durch Ausbesserungen fast zerstört wären. Freilich sollte ich auch ein Miniaturbild, welches eine, angeblich einst dem Petrarca gehörige, Handschrift ziert und durch einen beigeschriebenen Vers *) sich als Symon's Werk ausweisen und wohl erhalten sein soll, hieher zählen; allein einmal ist es gar klein, um mit Sicherheit allgemeine Züge daraus zu entlehnen; anderntheils leugne ich nicht, daß ich gegen die Aechtheit der Verse einige Zweifel hege. Von Symon selbst rühren sie gewiß nicht her, da er sich schwerlich mit dem beinahe als heilig verehrten Virgil gemessen haben würde; und für Petrarca sind sie zu schlecht. Es hat fast das Aussehen, als seien sie das Werk eines combinierenden Halbliteraten, der, der Tradition folgend, die Handschrift für Petrarca's Eigenthum nahm, und dessen Verehrung Symon's, seine Dankbarkeit wegen Laura's Bildniß kennend, den Schluß gezogen, kein Anderer könne seine Bücher geschmückt haben, als der Freund von Siena, was er denn in zierlichem Latein ausdrücken wollen. Indeß habe ich das Blatt nicht gesehen, kenne auch keine zuverlässige Relation (wohin ich die der italienischen Scribenten nicht rechne) und lasse mich daher gern vom Gegentheil meiner Muthmaßung überzeugen, lasse

*) Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit.

aber das Bildchen, wovon die eigene Anschauung mir fehlt, außerhalb gegenwärtiger Untersuchung.

Die Verkündigung in der Gallerie der Uffizien, eine Altartafel in tempera mit zwei Seitenflügeln, auf denen zwei Heilige abgebildet sind, ist urkundlich *) nicht allein des Symon Werk. Doch scheiden sich noch heutzutage ziemlich deutlich die beiden verschiedenen Handschriften; und die Composition (wol nur Ausbildung älterer Ueberlieferung und des Symon Werk) zeigt einen mit seinem Anschauungsvermögen tief in den Gegenstand eindringenden Meister voll ernsten Gefühles fürs Heilige, voll Sicherheit und Schärfe in der Wahl der Motive. Der Engel, der von der linken Seite der Jungfrau sich nähert, hat einen Myrtenkranz auf dem Haupt, und einen Myrtenzweig in der Hand; der Geist schwebt in Engelsglorie hernieder; Marien scheint ein heiliger Schauer zu überziehen. Mit etwas zusammen-, ja aufgezogener Schulter, in den weiten, blauen Mantel gehüllt, doch so, daß rechte Hand und rechte Schulter sich fast berühren mögen, wendet sie sich vom eintretenden Engel halb ab, wie Jemand, der über eine Erscheinung, ohne sich zu fürchten, erschrickt, die in seiner Phantasie der Wirklichkeit unmittelbar vorherging und doch unerwartet kommt. So ist der Körper zum Theil zurückgelehnt und abgewendet, der Kopf sieht scheu über die erhobene Schulter nach dem Engel; mit der niedergelassenen Hand hält sie das halboffene Gebetbuch.

Ueber die Ausführung des Gemäldes erlaubt uns die überaus starke Nachbesserung, ja theilweise Uebermalung kein sicheres Urtheil; nur nimmt man deutlich noch das ursprüngliche Edle

*) Unter dem Bilde steht: Symon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt a. d. 1333.

der Gesichtzüge, wie der Gestalten und deren Bewegung, und eine große, von Geschmack geleitete, Vorliebe für Schmuck und Verzierungen wahr.

Ungleich bedeutender ist das große Wandgemälde im Gerichtsaale des öffentlichen Pallastes zu Siena. Leider ist es nicht nur sehr zerstört, sondern auch in vieler Beziehung unzugänglich. Nicht nur, daß der Saal durch seine Bestimmung und Anwendung gerade in der vorzugweis günstigen Mittagstunde geschlossen ist, sondern das Bild ist auch durch Tische, Bänke, Katheder, Barrieren und hölzerne Wände so isoliert, daß man es — zumal da, aus Vorsicht, keine Leiter zum Anlehnen und Emporsteigen bewilligt wird — nur aus der Tiefe und aus der Entfernung betrachten kann.

Großartig ist der Eindruck des Gemäldes, das mit seinen Randverzierungen die ganze, vielleicht 40 Fuß breite und 50 bis 60 hohe Wand in der Tiefe des Saales einnimmt. Auf einem Throne, unter einem breiten Baldachin, der von vielen Heiligen getragen wird, umgeben und angebetet von vielen andern männlichen und weiblichen Heiligen, sitzt Madonna mit dem göttlichen, segnenden Kinde. Auch das einfassende Band ist mit den Bildnissen vieler Heiligen geschmückt. Die Anordnung ist durchaus edel; trotz der vielen Köpfe und Heiligenscheine ist keine Ueberladung darin, im Gegentheil sondern sich die Gruppen, und mit einem durchgebildeten Gefühl ist die Horizontale vermieden, welche auf eine lästige Weise in gleichzeitigen florentinischen Werken (z. B. dem Paradies von Andrea Cione in S. Maria novella, und der Krönung Mariä von Giotto in S. Croce) vorherrscht. Dieser, die Eintheilung des Raumes beherrschende Schönheitsinn leuchtet auch aus den wenigen Thei-

len hervor, die sich als ursprünglich und unberührt bewähren.

Namentlich gilt dies von dem Kopf der Madonna und dem Christuskinde, von welchen vorzüglich erstere in Großheit und Schöne der Form, und Innigkeit und Tiefe des Ausdrucks die glücklichste Vereinigung von alter und neuer Kunst, wie sie in einer Zeit, wo vollendete Zeichnung und Modellierung noch nicht wiedergefunden, nur möglich war, darstellt, und wie sie nur einem der begabtesten Geister, von geübter Hand unterstützt, gelingen konnte. Della Valle nennt als Meister des Gemäldes Mino di Turrita und schreibt dem Symon nur die Wiederherstellung zu *). Ich gestehe, daß ich nichts im Gemälde gefunden, was ich für älter halten könnte als die Madonna und das Kind (wol dagegen viele neuere und meist rohe Ausbesserungen), und habe die stärksten Gründe, anzunehmen, daß jene von der Hand Symon's sind. Unter der Jahrzahl 1315 steht überdies sein Name, obschon nebst unerklärlichen Buchstabenfragmenten, in erhöhter, wie's scheint ausgehauener, Schrift unter dem Bilde **), und in dem Archiv kommt erst 1321 eine Zahlung an ihn für Ausbesserung des Gemäldes vor ***). Uebrigens zeigen sich im ganzen Werke die Spuren der schon bei der Verkündigung erwähnten eigenthümlichen Verzierungslust.

---

*) Ohne, aus obenangeführten Gründen, das, was ich gesehen oder nicht gesehen, für unumstößlich zu halten, mache ich nur darauf aufmerksam, daß, wenn dem Symon die „rinovazione" der Madonna des Mino aufgetragen worden ist, darunter nicht etwa nur eine Ausbesserung nothwendig zu verstehen sei, da mit demselben Ausdruck dem Arnolfo — um nur ein Beispiel anzuführen — der neue Dombau in Florenz übertragen worden ist.

**) S...a man di symone mille trecento quindici.

***) Das Document siehe bei Rumohr l. c. II, 118.

Ob das Ganze al fresco gemalt sei, konnte ich obgenannter Hindernisse wegen nicht erkennen. Deutlich aber sah ich um den Kopf der Madonna, und das Kind die Nähte. Wie aber der Farbenauftrag selbst beschaffen, welche Eigenheiten der Meister im Contourieren oder Ausführen gehabt, dies wie alles Einzelne zu erforschen, halte ich gegenwärtig nicht wohl für möglich.

Wie interessant war mir's daher, als ich gelegentlich Bruchstücke eines Bildes fand, an denen ich sogleich die Eigenthümlichkeiten der Schule von Siena und eine hohe Meisterschaft wahrnahm. Vom Glück unterstützt, kam ich mehren andern auf die Spur und schloß auf das wenigstens frühere Vorhandensein eines umfassenden Altarschmuckes, dem die zerstreuten Glieder angehörten; ich setzte mir das Ganze zusammen, wie es konnte und mußte gewesen sein, und erlebte wirklich die Freude, eines Tages in einem Winkel der Stadt das Mittelbild und die noch fehlenden Theile aufzufinden, und unter jenem die deutliche Unterschrift mit goldenen Lettern: Symon de Senis me fecit, zu entdecken. Der Umstand, daß Alles, was ich von diesem Werke aufgefunden, vollkommen gut erhalten und unberührt von späterem Pinsel geblieben ist, erhöhte den Werth des kostbaren Fundes und ließ es mich verschmerzen, daß ich, trotz aller Anstrengung, die noch fehlenden Theile eines Seitenflügels nicht auffinden konnte.

Obschon vielfältige Hindernisse die gänzliche Vereinigung der zerstückten Glieder dieses unvergleichlichen Werkes fast unmöglich machen, und daher der unmittelbaren Anschauung einer der befriedigendsten Kunstgenüsse nie zu Theil werden dürfte, so ist doch für die Kunstgeschichte ein unschätzbares Gut gewonnen, aus welchem wir, wenn auch

nicht unbedingt Symon's Art und Weise der Auffassung geschichtlicher Gegenstände, doch die seiner Anschauung überhaupt erkennen können, und woher uns eine sichere Kenntniß aller seiner technischen Eigenthümlichkeiten und somit das Mittel kommen kann, noch andere Werke seiner Hand aufzufinden, dagegen unechte zu sondern. Wir lernen neue, oder wenigstens nicht hinlänglich gewürdigte Vorzüge der sieneser Schule und ihres großen Meisters kennen, und begreifen nun das Lob Petrarca's, das Vasari so viel höher als seine Ursache schätzt, und stimmen mit Ueberzeugung in den Ausspruch della Valle's, daß die Kunst in Italien um ein Jahrhundert früher zur Vollkommenheit gekommen, wäre Symon nicht nach Frankreich gegangen.

Das genannte Bild betreffend, so bilden sieben größere Tafeln, deren jede wiederum aus vier kleineren zusammengesetzt ist, das Ganze, das einen Flächenraum von ungefähr 8 Fuß (bayr.) Höhe und 12 Fuß Breite eingenommen haben muß.

Das Mittelbild ist die Madonna mit dem Kinde, letzteres nur in Verbindung mit der Mutter, nach der es aufblickt und an deren vom Kopf herabhangenden Mantel es mit der Rechten faßt, während die Linke ein Buch hält; ein leichtes Hemdchen bedeckt den Körper, Oberarme und Schenkel. Die Mutter aber schaut nach der Gemeinde. Die Züge sind, wenigstens beim Kinde, weniger großartig, als anmuthig, der Ausdruck der Madonna milde Wehmuth. Unter dem eng den Kopf umschließenden und über die Schulter herabfallenden Mantel zieht sich ein feiner weißer Schleier in dünnen Falten. In den beiden Feldern darüber sieht man die Engel Gabriel und Michael, ersterer mit dem

Myrtenzweig und lieblich von Angesicht, letzterer gerüstet, mehr ernst und den Palmenzweig haltend. Den höchsten Giebel schmückt das Bildniß Christi, als des ewigen Gottes *), die Rechte zur griechischen Segnung erhoben, die Linke ein aufgeschlagenes Buch haltend mit der Inschrift: ego sum *A* et *Ω*, principium et finis. Der Mantel ist so über die Tunica geschlagen, daß er die rechte Schulter ziemlich frei läßt, von der linken dagegen in Falten herabhängt. Im Predell unterhalb der Madonna ist eine von der gewöhnlichen abweichende Vorstellung der Pietà: der todte Christus mit übereinandergeschlagenen Händen im offenen Sarge sitzend, daneben Maria, schmerzlich auf ihn deutend, und Markus, das Evangelium schreibend. Bei den Nebenbildern zieren Propheten die Giebel, die durch beigeschriebene Worte, wie: ecce virgo recipiet filium et vocabit eum etc., oder wie Moses durch die Gesetztafeln kenntlich gemacht sind. Die kleineren Räume darunter theilen sich je in zwei Felder und enthalten die zwölf Apostel. Nun folgen in den sechs größeren mehre Heilige der christlichen Kirche, offenbar die Schutzpatrone der Stifter des Bildes, und zu ihnen gehört die heilige Katharina, die man in getreuer, obschon sehr verkleinerter Nachzeichnung auf dem vierten Blatt nachsehn kann, und welche mit dem Kopf der großen Madonna im öffentlichen Pallaste die deutlichste Verwandtschaft zeigt. Das Predell endlich enthält abermals in sechs getheilten Räumen zwölf Heilige, deren Wahl jedenfalls auch mit der Stiftung des Werkes in Verbindung steht. Wie ich übrigens schon oben erwähnte, habe ich die Stücke

*) Vergleiche Dr. Schorn's Nachrichten über ein neugriechisches Malerbuch. „Kunstblatt 1832", S. 4.

der siebenten Tafel, die aber nothwendig in den Zusammenhang gehören, noch nicht aufgefunden.

Was nun die Weise der Anschauung betrifft, die diesem ganzen Werke zu Grunde liegt, so ist sie bei weitem ernster, tiefer, ergreifender, als wir sie bei den meisten gleichzeitigen Florentinern, namentlich in des Giotto beglaubigten Werken, finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte Heiligkeit spricht aus allen Gestalten und deren Bewegungen, für die zuverlässig ältere und zwar griechische Vorbilder aufzufinden wären. Vorherrschend ist das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideell gehalten sind; die Zeichnung sicher, aber nicht ohne Mängel, z. B. an seitwärts gewandten Köpfen an der Stelle, wo Augenhöhle, Schläfe und obere Kinnlade zusammentreffen, oder am Munde, der von der rechten Stelle gerückt erscheint. Die Augen sind ins Längliche gezogen, die Thränenwinkel aber deutlich ausgebildet, wodurch sie sich genugsam von den formlosen giottesken unterscheiden, die Augenbrauen mangeln individueller Bewegung und sind doch gefühlt, die Nasen fein und meist ein wenig überhängend, die Lippen weich und voll, die Mundwinkel fast durchgängig etwas ausgerundet. Alle Verhältnisse der Theile unter einander und der Zwischenräume sind edel, nirgend der Kopf weder in die Höhe noch Breite gedrückt. Nur die Hände sind sehr schmal, und die zierliche Länge der Finger übertrieben, auch fehlt die Andeutung der Knöchel, wodurch eine nicht erfreuliche Weichheit entsteht. Sonderbar ist die Anordnung der äußerst fein gezeichneten Haare, die oft wie Perrücken den Kopf umschließen und, im Nacken mit einem Band zusammengebunden, über denselben hinabhängen. Von eigentlicher Rundung ist keine Rede, doch sind Licht- und Schat-

tenmassen gesondert und sind für den Ausdruck benutzt. Dieser selbst ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obschon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchsichtigem Schleier umwobene Seele des Künstlers thun läßt, der, ausgerüstet mit den Anlagen zu höchster Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird.

Nichts desto weniger erregt der technische Theil des Werkes unsre größte Bewunderung, so daß in dieser Beziehung (aber auch nur in dieser) allein die alten Niederländer zur Vergleichung genannt werden können, bei denen auch meistentheils die Frage nach dem Wie? der Entstehung unbeantwortet bleiben muß.

Das Bindemittel ist eine äußerst feine und flüssige (nach meinem, freilich unmaßgeblichen, Dafürhalten mit Wachs gemischte) Tempera; denn die Untermalung, die bei der Carnation fast nur eine Modellierung aus geblichem Weiß ins grünliche ist, scheint wie gegossen; ein solcher Fluß und Schmelz bindet die verschiedenen Töne. Das Roth auf Wangen und Lippen ist zart vermalt, so wie das Ganze durch die feinsten Strichelchen äußerst glatt und vollendet erscheint. Auf der Oberlippe sind immer vor der Umbiegung ins Rothe helle Lichter aufgesetzt. Die Lichter in den Gewändern, namentlich den weißen, sind ins Flüssige zart verfließend aufgesetzt; übrigens sind die Falten weich, ohne scharfe Brüche und durchschneiden nie die Form. Nur ist in den Tiefen ein Lack angewandt, der an einzelnen Stellen schwarz geworden und (vielleicht bei einem

Brand) in Blasen aufgegangen ist. Die Gestalten sind mit festem Contour umzogen, einzelne Theile (wie Augen, Lippen u. s. w.) mit rother Farbe; die Haare sind mit einer sonst nur den Deutschen eignen Feinheit und Zierlichkeit mehr gezeichnet, als gemalt. Die Färbung ist vielleicht licht (was ich aus der grünlichen Schattierung des Fleisches schließe); doch ist vor der Reinigung der Bilder darüber nichts zu entscheiden. Gegenwärtig haben sie ein sehr byzantinisches Colorit, doch eine Tafel mehr als die andre, was dafür spricht, daß dasselbe ein Werk der Zeit und der Bedrängnisse sein mag, die sie erlebt haben. — Ganz besonders hat nun Symon bei diesen Gemälden, die offenbar den Hauptschmuck einer Kirche einst ausmachten, seiner schon mehrfach erwähnten Verzierungslust gehuldigt, um das Ganze so prächtig als möglich zu halten. Nicht nur sind alle Heiligenscheine auf das mannigfachste mit Blättchen und Perlchen ausgefüllt, die mit Hülfe vorhandener Formen in den Goldgrund gepreßt wurden, sondern es mangelt auch nicht an Perlen und Edelsteinen, die so kunstreich und fleißig gemacht sind, wie ich sie noch auf keinem italienischen Bilde gesehen, und die Gewänder sind mit Verzierungen geschmückt, bei denen man nicht weiß, soll man mehr den Geschmack oder die Geduld bewundern, mit denen sie gezeichnet sind; doch sind natürlich solche nicht überall angebracht, wie denn Johannes der Täufer nicht im Pupurmantel, sondern im härenen Gewand, und Thomas von Aquin in einfacher Mönchstracht erscheinen. Ist dagegen eine Krone, ein Mantel, wie bei der Königstochter Katharina, eine bischöfliche Tiara zu machen, so wird auch das Schatzkästlein aufgethan. Uebrigens hält sich Symon in einem bestimmten Kreis von Ornamenten, die sehr wohl als Wünschelruthe zu gebrau=

chen sind. Hier will ich doch nicht übergehen, auf eine Form besonders aufmerksam zu machen, die ich häufig am Rande von Gewändern gefunden, und die ich lange für willkürliche Zeichen genommen, bis mich eine mit denselben Charakteren deutlich geschriebene Unterschrift, die sich unter dem Madonnenbild von Giotto in der Brera zu Mailand findet, überzeugte, daß es Buchstaben seien. Vielleicht liegen in diesen Randglossen noch manche wünschenswerthe Notizen verborgen, und es wäre eine nicht uninteressante Aufgabe für Sprachenforscher, diese Geheimschrift zu entziffern. Ich habe die Vermuthung, daß man damit Griechisches geschrieben hat, weil auf dem großen Altarblatt von Francesco Traini in S. Katharina zu Pisa dieselben Schriftzeichen in den Büchern des Plato und Aristoteles angewendet sind, und es früge sich, ob vielleicht auf ältesten byzantinischen, oder italisch-griechischen Bildern dergleichen vorkäme, worüber ich noch keine Untersuchungen angestellt habe.

Um indeß auf unser Werk zurückzukommen, bleibt mir noch übrig, von den Schlüssen zu sprechen, die das Ergebniß wiederholter und aufmerksamer Betrachtung sind, die mir, da ich das Ganze im Umriß in der Größe des Originales getreulich abgezeichnet, noch theilweis zu Gebote steht.

Vor Allem ist die Gewißheit daraus zu entnehmen, daß Symon kein Schüler Giotto's war; vielmehr sind wir an eine von dessen Einfluß ganz isolierte, wenigstens unabhängige Kunstentwickelung gewiesen, deren Anfänge nach Griechenland weisen, und in welcher als unmittelbarer Vorgänger Symon's Duccio di Buoninsegna von Siena dasteht, der in ersterem seine Vollendung zu feiern scheint. Ohne dies indeß mit historischer Gewißheit aus-

sprechen zu wollen, erinnere ich nur daran, daß die lokalen und Zeit-Verhältnisse die Annahme begünstigen; denn 1310 am 8. Juni wurde des Duccio große Tafel in Procession in den Dom gebracht, und bis 1339 kommt sein Name in den Büchern der Domverwaltung vor; 1336 aber wird Symon nach Avignon berufen.

Die Technik ist bis auf kleine Eigenthümlichkeiten dieselbe, aber vorzüglich ist die Basis der Anschauung, dieses durchgehende reine Gefühl fürs Heilige, der Zug nach der Schönheit und die Achtung vor dem Alterthümlichen Beiden gemeinschaftlich. Da nun dieses Dinge sind, die sich zunächst vom Meister auf den Schüler fortpflanzen, so bin ich sehr geneigt, an ein solches Verhältniß zwischen diesen beiden großen Menschen zu glauben; am wenigsten aber stellt sich eine Verbindung mit Giotto her, dessen Eigenthümlichkeit — nach dem bereits Gesagten — nicht in ausgebildeter Technik, und fleißiger Behandlung, nicht in Geschmack und Schönheitsinn, und in Weiterbildung überlieferter Formen, sondern in einer kühnen Phantasie, lebendigen Darstellweise und flüchtigen, fast rohen Ausführung bestand. Deshalb wird es mir auch schwer, dem Herrn von Rumohr beizupflichten, wenn er (l. c. II, 92) von Symon sagt, „er habe, wie Giotto unter den Florentinern, so unter den Sienesern der neuen Richtung von der Nachbildung und Vervollkommnung altchristlicher Typen zur Beschauung und mehrseitigen Auffassung des Lebens hinüber die Bahn gebrochen.“ Gerade umgekehrt scheint mir die Welt seiner Anschauungen, erfüllt mit den Gebilden heiliger Ueberlieferung, ihn von der ihn umgebenden abgehalten zu haben; und gerade daher erkläre ich mir seinen hohen religiösen Ernst, seinen vorwaltenden Geschmack und Schön-

heitsinn und die Freiheit und Tiefe des Ausdrucks, da nichts so sehr in der Kunst verwirrt, als die nicht vollkommen dienstbar gemachte Natur, welches Letztre nach dem damaligen Stand der Entwickelung nicht möglich war. Von diesem Gesichtspunkt aus muß ich auch die großen geschichtlichen Darstellungen im Campo santo zu Pisa und in der spanischen Capelle in S. Maria novella von Florenz betrachten, welche dem Vasari zufolge dem Symon zugeschrieben werden. Zuerst muß ich bemerken, daß, da Vasari die einzige Quelle für diese Annahme ist, bereits ein großer Zweifel daraus entspringt, daß er ohne Unterschied drei Wände in gedachter Capelle dem Symon zuschreibt, von denen wenigstens zwei (die dritte ist fast zerstört) von so auffallend verschiedener Hand sind, daß man kaum glauben kann, er habe sie jemals angesehen. Wollen wir nun eine derselben in unsre Untersuchung ziehen, so muß es die östliche sein, die wenigstens mit den genannten Bildern im Campo santo hinlängliche Uebereinstimmung zeigt. Letztre stellen den Anfang der Lebens- und Wundergeschichte des heiligen Ranieri in drei Abtheilungen dar und sind durch das weitverbreitete Werk von Lasinio als allgemein bekannt anzunehmen. Das Bild in der spanischen Capelle, leider! noch in keiner Abbildung vorhanden, ist bekannt unter dem Namen der streitenden und siegreichen Kirche. Es füllt den ganzen großen Raum der östlichen Wand der Capelle und umfaßt fast alle höheren Beziehungen des Lebens. Papst und Kaiser als die obersten Schirmherrn der Kirche (die durch den Dom von Florenz repräsentiert ist) sitzen, im untern Theil des Gemäldes, auf einem Throne; Hunde in Dominicanerfarben (Domini cani) verjagen ketzerische Wölfe, andre hüten Schafe. Zur Seite des Kaisers stehen weltliche, zu der des Papstes geistliche

Räthe und allerlei ausgezeichnete Männer und Frauen. Auf verschiedene Weise sind die menschlichen Verirrungen dargestellt, und die Mittel, sie unschädlich zu machen; der Weg zum Himmel zeigt sich über der Kirche und wird vom heiligen Dominicus der zuhörenden Menge nachdrücklich empfohlen, und Petrus empfängt die Begnadigten und öffnet ihnen die Pforten des Paradieses, in welchem Christus in weiter Engelglorie thront. Man erkennt in vielen Personen die Absicht einer Portraitähnlichkeit, in allen Annäherung an individuelle Formen; die Darstellung ist lebendig, alle Bewegungen äußerst natürlich, die Costüme offenbar aus der Zeit, man kann sagen von Markt und Straße, genommen. Dasselbe gilt von den Wandmalereien in Pisa, bei denen die Aufgabe das tägliche Leben noch näher rücken mußte. Die Technik weicht allerdings von der gewöhnlichen florentiner etwas ab, die Zeichnung ist schärfer, und magrer, das Colorit durch röthliche Schattengebung eintöniger, trockner, dagegen die Behandlung nur um weniges feiner. Eigenheiten wie die rothen Contoure um Nase, Mund ꝛc., und die strichweise Zeichnung der Haare erinnern allerdings an Symon; allein in Auffassung der Charaktere, in Zeichnung und Ausbildung der einzelnen Formen, in Ausdruck, in Färbung, Bekleidung ꝛc. zeigt sich nicht die mindeste Verwandschaft mit ihm, und selbst von der Verzierungslust, die ihn so treu begleitet und hier so reichen Anlaß gefunden hätte, sieht man keine Spur. Endlich tritt als Hauptmerkmal des genannten Bildes der Gedanke hervor, während mir Symon durch und durch Empfindung zu sein scheint, der Zug, durch welchen er sich am deutlichsten von Giotto und dessen Wirksamkeit (Schule) unterscheidet, in welche denn auch voraussetzlich

die jenem zugeschriebenen Wandgemälde gehören mögen. Inzwischen bin ich nicht in dem Stande, sie mit Bestimmtheit dem Symon ab- und einem andern Meister zuzusprechen; das Ergebniß meiner Vergleichungen ist nur, daß sie, solange noch nicht unwiderlegliche Documente sie als Symon's Arbeiten bethätigen, unter dessen Werken nicht mehr genannt und der Darstellung seiner Eigenthümlichkeit zu Grunde gelegt werden dürfen.

Dagegen glaube ich mit Sicherheit einige andre, wenn auch sehr kleine Bilder als seine Arbeit bezeichnen zu können. Erst einen Täufer Johannes mit der Unterschrift: me fecit 1333, der, wegen seiner schlagenden Uebereinstimmung mit dem obigen Altarbild, zugleich die ungefähre Zeit der Entstehung von diesem angibt, und der — selbst das Fragment eines größeren Werkes, das ich noch aufzufinden Hoffnung habe, weshalb ich mich vorläufig näherer Beschreibung enthalte — mich lange an der richtigen Zusammenstellung von jenem hinderte, mit dem ich es so lange in Verbindung glaubte, als ich den wirklich dazu gehörigen Johannes Baptista fand.

Dann bewahrt die Akademie in Siena unter vielen andern ein kleines Hausaltar, von ausgezeichneter Schönheit und Vollkommenheit. Madonna in der Mitte halb knieend hat das Kind auf dem rechten erhobenen Schenkel, das die eine Hand zur griechischen Segnung aufhebt, während die andre einen Stieglitz ziemlich unsanft hält. Auf dem linken Flügel steht Johannes der Täufer, auf dem rechten ein Bischof. Alle geistigen und technischen Kennzeichen stimmen mit dem großen Altarwerk überein, es ist wohl erhalten, und bei weitem das schönste der Art, das mir bisher vorge-

kommen. Unbedenklich zähle ich es zu den lieblichsten Bildern von Symon's Hand.

Ich zweifle auch nicht, daß ernsthafte Nachforschungen nach den Werken von ihm in Siena, und vornehmlich auch in Avignon, zu den erfreulichsten Ergebnissen für die Geschichte christlicher Kunst führen werden. Diesen weiteren Forschungen ist es aufbehalten, zu bestimmen, ob Symon auch an den Verdiensten Giotto's, am Gedankenreichthum Antheil habe; vorläufig wissen wir wenigstens mit Gewißheit, daß er das, was jenem fehlte, Würde, Schönheit und Ausführung, werthschätzte und seinen Bildern gab, und somit ein Halt- und Wendepunkt für die im nächsten Jahrhundert in ihrem Leichtsinn dem — ohne Umkehr — unvermeidlichen Ende zueilende Kunst wurde.

Ambruogio Lorenzetti.

In der Geschichte der Erfindungen gibt es viele Beispiele, bei denen es uns unbegreiflich scheint, daß das Neuerfundene nicht schon vordem Jedermanns Eigenthum war. Dergleichen ereignet sich sogar auch bei den bildenden Künsten, bei denen doch Alles auf Persönlichkeit zu beruhen scheint, und seit Giotto das Ei auf den Tisch gestellt und die herkömmlichen Schranken der Malerei überschritten, wußten alle Andern Bescheid.

Ob schon Symon von den neuen Mitteln Gebrauch gemacht, muß, wie aus dem Vorigen erhellt, noch in Frage bleiben; dagegen finden wir bei dessen jüngerem Zeitgenossen Ambruogio Lorenzetti bereits freie Compositionen, umfassende Allegorieen.

Die meisten Werke dieses schöpferischen Geistes sind zu Grunde gegangen; von den von Ghiberti mit großer Theilnahme beschriebenen Geschichten eines christlichen Märtyrers bei den Minoriten zu Siena ist nichts mehr zu sehen; eine große Tafel, aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe, die della Valle in S. Agnese gesehen, und welche nach Herrn v. Rumohr in einem Raume der scuole reggie aufbewahrt sein sollte, ist von dort spurlos verschwunden.

Dagegen sind die Wandgemälde in der sala delle

balestre im öffentlichen Pallaste zu Siena noch ziemlich wohl erhalten, und da sie das einzige zugängliche Werk des Meisters sind und so entschieden in die neue Richtung eingreifen, bisher aber von Niemand ausführlicher beschrieben worden *) — obschon der deutsche Herausgeber des Lanzi ihnen den Platz neben dem Triumph der Kirche in S. Maria novella mit allem Recht anweist —: so wird es nicht überflüssig erscheinen, dieselben in ihrem Zusammenhang und ihrer Ausdehnung näher zu betrachten.

Im Voraus will ich bemerken, daß der Ort, wo sich die Gemälde befinden, der Pallast der Neuner war, d. i. derer, die Siena zu jener Zeit, jedoch unter Verantwortlichkeit vor dem deutschen Kaiser, beherrschten, und zwar bei fast ununterbrochenen Parteikämpfen und dem Wechsel von schlechter und gerechter Regierung. Zur Uebersicht der Gemälde ist es nöthig, sich mit dem Rücken gegen die Fenster zu stellen, um die Hauptwand vor sich zu haben. Es wird nicht schwer fallen, als den Stoff der Darstellung gutes und schlechtes Regiment und die Folgen von beiden zu erkennen.

In der Mitte, auf hohem Thron, gewissermaßen heilig und unverletzlich, fremd dem Schwanken zwischen Gutem und Bösem, sitzt der Kaiser, umgeben von Eigenschaften und Tugenden, die nur das günstigste Vorurtheil der in Italien immer fremden Macht beilegen konnte. Sechs weibliche Gestalten sitzen, drei zu jeder Seite des Thrones, sie weisen sich durch Beischriften als Klugheit, Tapferkeit und

*) Unbegreiflicher Weise sieht Herr v. Rumohr darin nur eine Darstellung des städtischen und ländlichen Lebens, also ein Genrebild, mit welcher die allegorischen Gestalten in gar keiner Verbindung stehen.

Frieden, Hochherzigkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit aus. Ueber dem Kaiser schweben Glaube, Liebe und Hoffnung, der Glaube mit dem Kreuz, Liebe mit dem brennenden Herzen, Hoffnung nach einem aus den Wolken sehenden Gesicht sehend. Diese, sowie vorzüglich die frühern Figuren lassen uns genau den Unterschied der Sieneser von den Florentinern wahrnehmen, welche erstern, wie sie in der Technik den Neugriechen gefolgt, so für die Ausbildung der Form sich der Antike als Vorbildes bedient. Vor allen spricht die Friedensgöttin, eine sanfte Gestalt, von edlen Gesichtzügen, mit dem Oelzweig im Haar, sorglos den Kopf in der Hand wiegend, halb gestreckt auf dem Polster ruhend, an; in tausend Falten, die die schönen Glieder nicht verhüllen, legt sich das weiße Gewand um ihren Körper, wie wir es wol an antiken Sarkophagfiguren sehen, und nur der milde sprechende Ausdruck des Gesichts überzeugt uns, daß wir uns wirklich auf dem Gebiete der neueren Kunst befinden. Unter dem Kaiser sieht man einen Zug von Bürgern und Rittern in der Richtung nach der rechten Seite, wo eine weibliche Gestalt auf dem Throne sitzt, in der wir die gute Regierung erkennen, der jene huldigen. Sie blickt empor, als ob sie höherer Eingebung bedürfte oder gewärtig wäre, ihr Wesen ist durch die Worte „Diligite iustitiam" näher bezeichnet. Ueber ihr sieht man die Weisheit, geflügelt, unter ihr die Eintracht in Verbindung mit dem Bürgerzug. Neben dem Throne sieht man die zwei Gewalten distributiva, die Gute und Böse sondert, und communicativa.

Die bereits gerühmten malerischen Verdienste wiederholen sich hier und gehen durch das ganze Werk. Unter dem Bilde stehen zu etwa nöthiger Erläuterung folgende Verse:

Questa santa virtù la dove regge
Induce ad unità li animi molti.
Et questi acciò ricolti
Un ben commun per lor signor si fanno

Lo qual per gobernar suo stato elegge,
Di non tener giammai gli occhi involti
Da lor splendor de volti
De le virtù, che'ntorno a lui si stanno.

Per questo con triunfo a lui si danno
Censi tributi e signorie di terre,
Per questo senza guerre
Seguita poi ogni civile eletto
Utile, necessario e diletto.

Nachdem so der Künstler das Wesen einer guten und gerechten Regierung dargestellt und gepriesen, galt es auch, deren Folgen zu schildern, was im Fortgang des Gemäldes auf der rechten Seitenwand geschieht. Stadt und Land genießen die Früchte einer weisen Staatsordnung: Handel und Wandel auf Markt und Straßen; Tanz und Fröhlichkeit an allen Enden der Stadt; vor den Thoren blühendes, wohlbebautes Land, und Bauern, die es pflegen, oder dessen Früchte sammeln. Freilich ging die Darstellung über die Kräfte des Künstlers, und durch einen Mißgriff verwandte er diese mehr auf die Abbildung einer ganzen Stadt mit vielen Häusern, Straßen und Plätzen und einer weiten Feldfläche davor, statt die menschliche Gestalt vorzugweise als Mittel, seinen Gedanken auszusprechen, zu benutzen. Wie ers eingerichtet hat, so verlieren sich die kleinen Grup=

pen der Tanzenden, Ackerbauenden u. s. w, die oben in der Luft schwebende nackte Gestalt mit dem Galgen voll Gehenkter, die Sicherheit vorstellend, in dem großen Raume. Die Unterschrift dieses Bildes ist wegen Verletzung und vorgebauter Appartements nicht wohl mehr zusammenzubringen.

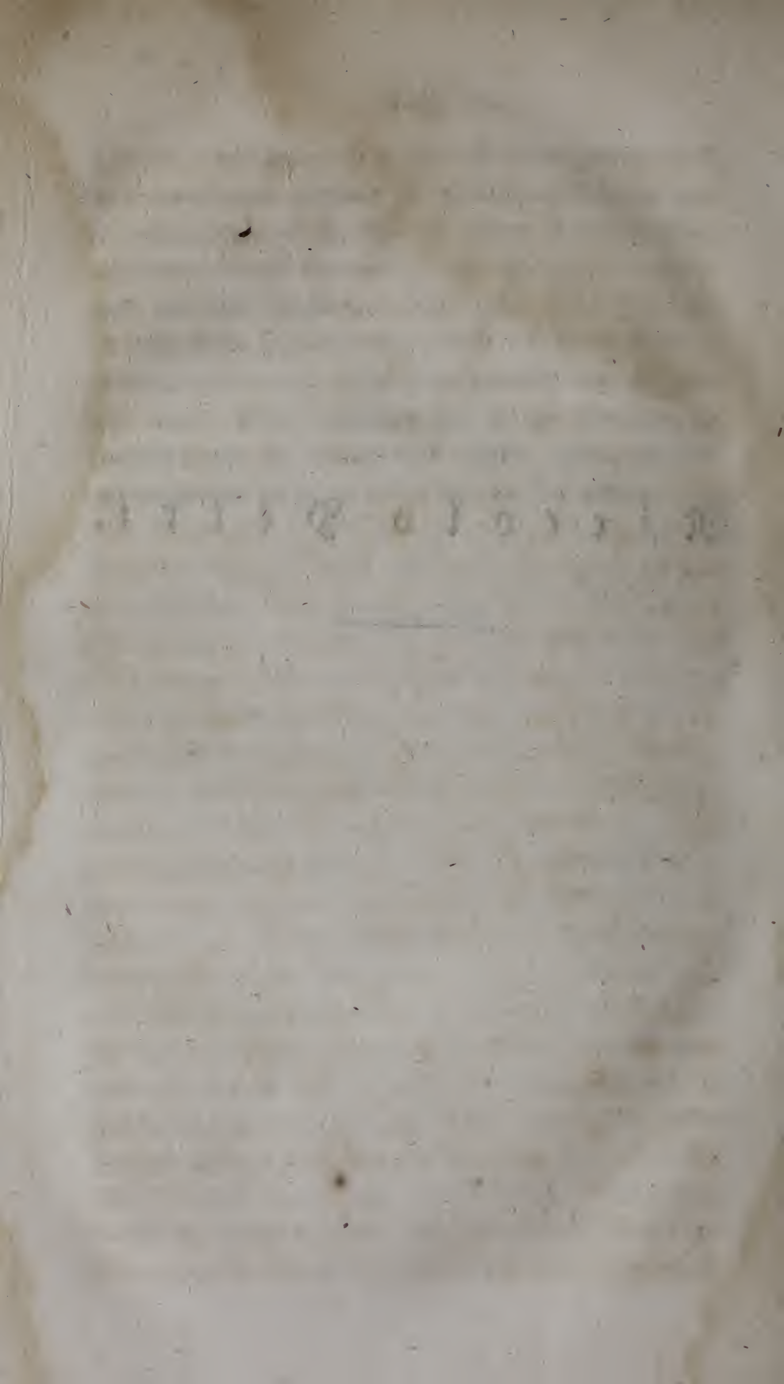
Dem gegenüber auf der linken Wand sehen wir eine schlechte und ungerechte Regierung auf dem Thron. Geiz, Gewalt und eitler Ruhm schweben über ihr; Grausamkeit, die ein Kind würgt, Verrath mit dem Lamm, also der Wolf im Schafspelz, und Betrug umgeben sie von der einen, Wuth in Teufelsgestalt und zwei ähnliche von der andern Seite. Ein Bock bildet das Fußgestell. Die Gerechtigkeit liegt gefesselt. Daneben sieht (oder sah) man (denn es ist wenig mehr übrig) die Folgen eines solchen Verfahrens: aus ihren Häusern führt man die Bürger gefangen fort, andre werden in den Straßen der Stadt ermordet, die Felder liegen verwüstet; an einem Hause sieht man einen Teufel und folgende Schrift:

Per volere il ben proprio in questa terra
Sommessa la giustizia a tyrannia
Unde per questa via
Non passa alcun senza dubio di morte
Che fuor si robba e datero dite porte.

In Betreff der Art der Ausführung muß bemerkt werden, daß in Siena ein genaueres Studium, als andrer Orten dazu gehört, die Individualitäten zu sondern. Der Bund der Maler daselbst war so eng geschlossen, daß seine Gesetze sich bis auf die Palette und die Farbentöpfe erstreckten, und die Unterschiede der Einzelnen sehr verschwinden. Grünliche Schatten, leichter lichter Farbenauftrag, Bestimmung der Form durch sichtbar gebliebene Contoure, alles

dies hat Ambruogio mit andern Sienesern gemein; nur durch etwas tiefere Färbung und glücklicheres Bestreben nach Abrundung scheint er mir sich auszuzeichnen, sowie vornehmlich durch die bereits erwähnte sehr hervorstechende Verwandtschaft mit dem Großartigen der Antike. Ob sich die ihm von della Valle zugeschriebenen „Werke der Barmherzigkeit" in Lecelto bei Siena als seine Arbeit ausweisen werden, steht noch dahin. Nicht unwahrscheinlich ist eine Madonna im Kreuzgang von S. Francesco zu Siena, wovon noch ein sehr werthvolles Fragment übrig ist, von ihm gemalt.

Niccolo Petri.



So erhebend die Erscheinung eines großen Geistes in irgend einer Kunst oder Wissenschaft für sich betrachtet ist, so wirkt sie doch meist nachtheilig auf die umgebenden oder nachfolgenden kleineren Geister, die unfähig, sich in eigener Weise neben jenem geltend zu machen, von der fremden, allgemein bewunderten so viel annehmen, als sie vermögen, und dies ist selten etwas Anderes, als Aeußerliches. So ist nicht zu verkennen, daß nach Giotto und in Folge seines gewaltigen Einflusses die Kunst von Geschlecht zu Geschlecht mehr in Verfall kam, und zwar so, daß zwischen der flachen Handwerkmäßigkeit und dem Leichtsinn, der gegen das Ende des 14. Jahrhunderts ziemlich allgemein geworden, und dem technischen Ernst des Masaccio, sowie der Gemüthstiefe des Fiesole zu Anfang des funfzehnten sich eine so weite Kluft befindet, daß man kaum an eine Möglichkeit der Verbindung denken kann. Wirklich finden wir auch in der Reihenfolge der Künstler, die uns Vasari und die Spätern aufführen, keinen, der den Uebergang zu bilden fähig oder eine Besserung herbeizuführen bemüht gewesen wäre.

Schon unter Giotto's unmittelbaren Nachfolgern heben sich fast allein Andrea di Cione, Giottino und Me-

lano selbstständig und die Kunst fördernd heraus; Taddeo Gaddi glänzt mehr in dem Wiederschein von Giotto's Licht, als im eigenen; noch weniger tief — obschon in Vielem ausgezeichnet — war Agnolo; über Spinello habe ich mich bereits ausgesprochen, die Kunst hat durch ihn nichts Wesentliches gewonnen; Taddeo Bartoli geht ebenfalls auf das Aeußere, weder seine Gestalten, noch deren Gesichtszüge deuten auf Gefühl, und nur die Compositionen im Ganzen verrathen den begabten Künstler. Hier ist nicht meine Absicht alle zu nennen, da ich ohnedies mehre, z. B Berna, noch nicht kenne; gewiß ist, daß der eine Gaddi ganz Recht hatte, wenn er klagend sagte: „Es gab einmal eine Zeit, wo es gute Meister gab, allein die ist lange vorbei."

Um so wichtiger war mir die Bekanntschaft eines Meisters, dessen Name in der Kunstgeschichte noch nicht oder nur wenig genannt, von dessen Werken nur eines der Beachtung neuer Kunstforscher gewürdigt worden ist, der aber nach meinem Dafürhalten alle Bedingungen in sich vereinigt, wodurch es der fast ersterbenden Kunst möglich wurde, neues Leben, neuen geistigen Gehalt, sowie ein neues Interesse an vollendeter Darstellung zu gewinnen. Dieser ist der florentiner Maler Niccolo Petri, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts blühte.

Von seinen Lebensumständen wissen wir bis jetzt nichts weiter, als was die aufgefundenen Inschriften lehren, daß er ein Florentiner war, daß sein Vater Pietro und sein Großvater Cierino hießen. Herr von Rumohr, der bei Gelegenheit der „umbrisch toscanischen Malerschule" mit treffenden Worten seiner gedenkt, spricht von seiner vermuthlichen Niederlassung in Pisa, ohne jedoch die Quellen dieser Vermuthung näher zu bezeichnen, was wichtig wäre, da

die in dem Jahre, als Niccolo sein dortiges Werk vollendet, eingetretene gewaltsame Regierungsveränderung daselbst auf lange Zeit alle Kunstthätigkeit unterbrochen zu haben scheint. Herr von Rumohr spricht ferner von einer wahrscheinlich außerhalb Florenz erlangten Bildung, „da daselbst nichts von seiner Hand zu finden", und von dem Einfluß, den der Aretiner Spinello auf ihn ausgeübt haben möchte. Lasinio, der das pisaner Werk in Umrissen herausgegeben, nennt ihn einen Schüler des Agnolo Gaddi, offenbar blos nach Muthmaßung, da sich in der Färbung einige Verwandtschaft zeigt, und auf eine wunderliche Weise das Beiwerk seiner Bilder, Berge, Bäume rc., genau mit der Vorschrift des Cennino, der des Agnolo Schüler war, übereinstimmt. Gewiß ist, daß er in gerader Linie mit Giotto in Verbindung steht, dessen Geist ihn bei fortschreitender Entwickelung der Kunst zu leiten scheint. Was aber den Einfluß des Spinello betrifft, so glaube ich zuversichtlich, daß eine wiederholte Vergleichung der Arbeiten Niccolo's, die sich durch eine schlagende Richtigkeit der Empfindung, Lebendigkeit der Motive, Tiefe und Stärke des Ausdrucks, eine gewissenhafte Zeichnung und sehr fleißige Ausführung auszeichnen, mit den gleichzeitig im Campo santo derselben Stadt gefertigten, aber ungleich flüchtigeren, ja man darf sagen zum großen Theil leichtsinnigen und auch empfindungsarmen Darstellungen des Spinello aus dem Leben der Heiligen Ephesus und Potitus das Resultat geben wird, daß wenigstens zu jener Zeit keine Einwirkung, ja kaum eine Mittheilung stattgefunden, die dann nothwendig von den Begabteren hätte ausgehen müssen. Ob aber Niccolo in Florenz gemalt, darüber sollte nicht wohl ein Zweifel bestehen, da die Werke, von denen ich hernach sprechen will, zugänglich sind und

so deutlich das Gepräge dieses Meisters haben, daß man unmöglich auf einen anderen zu schließen berechtigt ist. Nach dem, was mir von ihm bekannt geworden, zu urtheilen, ist seine Stimmung vorherrschend ernst, seine Bezeichnung von Gefühlen scharf und ergreifend, die Bewegung seiner Figuren von innen bedingt, seine Zeichnung in dem doppelten Bestreben nach Schönheit und individueller Charakteristik, wie sie vor ihm nicht vorkommt, wol aber die nächstfolgende Periode bezeichnet. Nach der vollendeten Technik der Bilder in Pisa zu schließen, hat er ein sehr thätiges künstlerisches Leben geführt, und es verlohnt sich der Mühe, die Spuren desselben zu verfolgen. Außer dem genannten Werk in Pisa, sind mir noch zwei, nämlich in Prato und in Florenz, bekannt geworden; doch ist ersteres das bedeutendere, obschon nur noch seine Ueberreste zu sehen sind.

Im Capitolo di S. Bonaventura in S. Francesco zu Pisa ist an den vier Wänden in einer Reihenfolge von neun Bildern die Leidensgeschichte Christi dargestellt. Die Decke ist flach und durch Balken unterbrochen, der Grund, ultramarinblau mit goldenen Sternen, trägt in runden architektonischen Einfassungen die letzten Spuren von den Bildern Christi, der vier Evangelisten und der zwölf Propheten, denen nach griechischer Weise bedeutungsvolle Sprüche aus ihren Schriften auf Rollen beigefügt sind. Zu beiden Seiten des Eingangs stehen S. Laurentius und S. Johannes der Täufer. Die Gestalten sind lebensgroß, die Bilder selbst 11′ 9″ hoch und 13′ 6″ breit. An der Mauer freilich, an welcher der Eingang ist und ehedem Fenster waren, haben die Bilder sich in engere Grenzen fügen müssen, sowie gegenüber die Darstellung der Kreuzigung um ein sehr Beträchtliches breiter ist, als die übrigen. An der Wand links vom

Eingang beginnt die Reihenfolge mit des Judas verrätherischem Handel. Man sieht ihn mitten unter den Hohen des Raths, wie er das Blutgeld empfängt vom Hohenpriester. Im einknickenden Knie spricht sich die Gebrechlichkeit des Charakters aus; als einen der Berufenen schmückt ihn noch der Schein, aber er ist zur Schwefelbläue erblichen. In den folgenden Bildern sind meist zwei Darstellungen in einen Raum gefaßt, so zunächst auf der linken Wand, jedoch durch Architektur gesondert, das Abendmahl und die Fußwaschung Petri. Der alten Vorstellung gemäß, jedoch in einer das Auge nicht befriedigenden, gezwungenen Lage, sieht man Johannes im Schooße Christi, der nicht in der Mitte, sondern am linken Ende der Tafel sitzt. Die ganze Darstellung trägt nicht den Charakter einer Momentauffassung; wir sehen zum letzten Male die Jünger um ihren Meister versammelt und aus ihrer Mitte, wie von einem Dämon getrieben, den Einen, Judas, ausscheiden. Ein tiefer ergreifender Ernst liegt auf allen Gesichtern, eine feierliche Stille bezeichnet, als sei es dessen Gedächtniß im kirchlichen Sacrament, das Abendmahl. Dabei hat der Maler, weniger gewiß, um das Haus, in dem jenes gehalten wurde, zu bezeichnen, als dem künstlerischen Triebe gemäß, den leeren Raum durch eine reiche Architektur auf das heiterste geschmückt, sodaß der Beschauer sich von der Einigung zweier befreundeten Gegensätze harmonisch bewegt fühlt. Offenbar erinnert die ganze Darstellung sowie die Ausbildung einzelner Charaktere an die gleiche, dem Giotto fälschlich zugeschriebene, im alten Refectorium von S. Croce in Florenz, hat aber schwerlich mehr als die Zeit der Entstehung und ein älteres Vorbild damit gemein. — Gleich neben dem Abendmahl, nur wie in einem anderen Zimmer, als wollte Chri-

stus, der sich eben durch die Einsetzung von jenem ein ewiges Gedächtniß gestiftet, sich jedes falschen Scheines der dadurch erlangten Würde entkleiden, und als Vorbild der schönsten geistlichen Tugend, der Demuth, thut er dem erstaunenden Petrus den Dienst des Fußwaschens. Wiederum tritt hier, wie im Verlauf der ganzen Arbeit, die symbolische Auffassung vor der dramatischen hervor und zeigt gerade in solcher Reinheit ihre größere Wirkung aufs Gemüth. Es ist nicht eine einzelne Handlung, die vorgeführt wird, sondern die sich im Leben, ja in jedem Einzelnen so oft wiederholende, von der jene das allgemeine Bild gibt. Eine solche Auffassung schließt alle nur natürlichen, wenn auch ganz im Hergang begründeten Motive, wie etwa Strumpfausziehen und Aehnliches, womit Spätere ihren Darstellungen Mannigfaltigkeit zu geben versucht, aus, und hat es allein mit den Vorgängen in der Seele, und mit einer diesen entsprechenden edlen äußeren Form zu thun. Die Apostel sind nicht alle gegenwärtig. Das dritte Bild führt uns auf den Oelberg, der freilich, was seinen landschaftlichen Theil betrifft, nicht sonderlich in Betracht kommt. Wie Kinder Berge und Bäume, und Vögel darauf ohne alles Verhältniß zu malen pflegen, so hat Meister Niccolo auf diesem, wie auf andern Bildern der Folgereihe die Landschaft behandelt, und doch läßt sich nicht absprechen, daß die Linien und Massen mit einem großen Schönheitgefühl über und zwischen den Gruppen angebracht sind. Fragen wir nach einem Grunde dieser sonderbaren Erscheinung, so müssen wir ihn in dem Gange der Entwickelung altitalienischer Kunst suchen, die ihre Quelle nicht in der N a t u r, sondern im G e i s t e d e r g r o ß e n M e i s t e r hatte. Der Uebergang zur Natur wurde durch Niccolo erst mit eingeleitet und zeigte sich natürlich

zuerst in dem menschlichen Angesicht. Der gleichzeitige Cennini, in seinem „Tractat über die Malerei", gibt genau an, wie man Berge, Bäume, Häuser, Jung und Alt zu malen habe, ohne auf etwas Anderes als die Lehren seines Meisters und die Werke anderer zu verweisen, nur die „unvernünftigen Thiere, die eben kein bestimmtes Maß hätten", räth er „nach der Natur" zu zeichnen.

Im genannten Bilde sind wiederum zwei Ereignisse in einen Raum zusammengefaßt: das Gebet und die Gefangennehmung. Christus kniet neben den vom Schlaf überwältigten Jüngern — doch so, daß er zugleich über ihnen zu wachen und für sie zu beten scheint; seine ganze Stellung zeigt Ergebung, mit Bewußtsein der Bestimmung. Von dem Judaskuß ist nur Weniges deutlich zu erkennen, unter der Masse der Kriegsknechte aber zeigen sich fast lauter so markierte Physiognomieen, daß sie aus dem Leben genommen scheinen, während die Gestalten und Köpfe der Apostel offenbar den idealen und traditionellen Charakter beibehalten. Christus, indem er sich nach dem Verräther, bei dem hier auch der letzte Schein des Scheins erloschen, zum Kuß wendet und den Schergen übergibt, sucht den jähzornigen Petrus mit der linken Hand zu besänftigen oder des Malchus Ohrverlust zu verhindern. Sehr deutlich spricht sich in diesem Bilde die neue Richtung der Kunst, unmittelbar neben der alten, aus. Zu den vorzüglichen Verdiensten Giotto's gehört die weise Benutzung vorhandener Mittel, der geringe Aufwand von Figuren zu den inhaltreichsten Darstellungen, wobei ihn die Stärke und Allgemeinheit des Ausdrucks wesentlich unterstützte. Je mehr diese aus der Kunst verschwand, je mehr man sich der Individualisierung zubildete, desto mehr mußte man Mittel

aufwenden, um zum Zweck zu gelangen, und schon Masaccio braucht eine Menge Zuschauer, um eine Predigt oder den Tod des heiligen Petrus recht wirksam darstellen zu können, der spätern Ueberladungen, etwa einer Wochenstube des Ghirlandajo, gar nicht zu gedenken. Niccolo bewahrt noch das alte Princip, allein nicht als solches, es herrscht nicht mehr, und wenn auch im Gebet am Oelberg alle Anforderungen einer einfachen geschlossenen und gedrängten Darstellung befriedigt sind, so zeigt er gleich daneben in der Gefangennehmung, wie er der Versuchung, eine zahlreiche Truppe Kriegsknechte und somit eine Menge verschiedenartiger Physiognomien abzubilden, nicht mehr hat widerstehen können. Diese Richtung nach dem Natürlichen, so nothwendig sie zur Vorbereitung der künftigen Periode der Vollendung war, zeigt sich zuerst dem alten Supranaturalismus gegenüber als eine Verschlimmerung: mit dem Natürlichen kommt das Häßliche, unter der Vielheit leidet die Klarheit, statt der Massen kommt die Masse, und die Horizontale wird die herrschende Linie. Nur selten, wie gerade bei der Gefangennehmung, fällt Niccolo in den Fehler, den wir jedoch, seine Veranlassung erwägend, ihm nicht zu hoch anrechnen dürfen, da wir ihm zugleich den ersten ernsthaften Versuch naturgemäßer Charakteristik in der bildenden Kunst jener Zeit verdanken.

Nun folgt auf der dem Eingange gegenüberstehenden Wand zuerst die Geißelung und Kreuztragung auf einem Bilde, jedoch, wie beim zweiten, durch eine angedeutete Wand geschieden. In der Mitte eines Prunkgemachs an eine Säule gebunden, hält Christus die Streiche der Kriegsknechte aus, an denen erbitterte Frömmigkeit dieselbe zerstörende Kritik ausgeübt wie an Judas und allen denen, die

in diesen Begebenheiten ein schlimmes Amt verwalten. Pilatus zur Linken hat sich gegenüber einige der feindseligen Juden, ein Paar Kriegsknechte stehen im Hintergrunde, Mitleiden zieht durch einige Gesichter, obschon wie von fern. Von tief ergreifender Wirkung ist die Kreuztragung daneben und zeigt uns, welche Kräfte in diesem Meister verborgen lagen. Auf das Rührendste spricht sich die Theilnahme der Frauen an des Herren Leiden und ihr stummer Schmerz aus; eine bloße Handbewegung der Magdalena, der ein roher Kriegsknecht den Weg vertritt, mit Schwert und Schild sie zurückdrängend, spricht deutlich die Worte: „es ist ja der letzte Liebesdienst." Christus blickt, die Last des Kreuzes leichter als die des Schmerzes tragend, nach seiner Mutter zurück, mit einem Ausdruck, der uns zeigt, daß der Maler den Umfang seines Leids, aber auch seines Trostes gekannt hat. Vor Allem aber faßte mich immer mit einer Gewalt, als wenn es spräche, das Antlitz einer Frau, die sich bis zu dem Heiland vorgedrängt, und in deren thränenvollem Auge sich nicht sowol Mitgefühl als Dank ausspricht. Die Volksmenge, die man sonst lärmend und spottend auf ähnlichen Darstellungen zu sehen gewohnt ist, geht ernst und schweigend nebenher, und Keiner ist unter ihr, selbst kein Hoherpriester und Schriftgelehrter, dem man das Pochen des Gewissens nicht ansähe, der nicht verriethe, daß er im Begriff sei, einer furchtbaren Handlung Zeuge zu sein. Zu alledem kommt in diesem Bilde das glückliche Bestreben nach Schönheit, die unverkennbar, trotz dem Mangel correcter Schönheit, die Frauenköpfe schmückt. — Nun folgt das Hauptbild, die Kreuzigung. Leider hat neuere Gefühllosigkeit, um einen vorgebauten Altar mit einer herzlich schlechten Tafel in Oel zu stützen, Balken in das Ding eingerammt, welche

Vorkehrung in Verbindung mit der Feuchtigkeit des Orts dasselbe ziemlich vernichtet hat; doch räumten mir die gefälligen Frati zum Behuf des Abzeichnens den ganzen Apparat weg. — Bekanntlich hielten die alten Meister bei der Kreuzigung das Motiv fest, daß Christus dabei als Weltenrichter erscheint, indem er dem gläubigen Schächer das Paradies zusagt. So sieht man hier, wie Engel die gerettete Seele davontragen, während Teufel die des andern in ihre Gewalt bekommen. Weinend und blutauffangend schweben Engel um das Kreuz Christi, im Volke unten zeigen sich wieder jene scharf gezeichneten Charaktere, welche die Fähigkeit des Meisters beurkunden, das Individuelle im Leben aufzufassen, ja man glaubt schon Bildnisse zu erblikken. — Die Weise der Auffassung dieses Bildes scheint typisch gewesen zu sein, sie kehrt an vielen Orten, z. B. im Campo santo, auch in der spanischen Capelle zu Florenz rc. wieder; bis zu ihrem Ursprung habe ich sie noch nicht verfolgen können.

Das nächste Feld ist oder war mit den Darstellungen der Kreuzesabnahme und Grablegung geschmückt. Es ist nur noch der Schimmer der Composition übrig, die aber zu den besten des ganzen Werkes gehört haben muß. Von allen am meisten ist sie im Geiste Giotto's gehalten. Joseph von Arimathia auf der Leiter hält den Körper Christi mit beiden Händen, Nichodemus zieht die Nägel aus den Füßen; die aufgehobenen Hände des Johannes und der übrigen Freunde Christi sprechen mehr das Verlangen aus, den Geliebten wieder zu berühren, als ihn vor einem Fall zu schützen. Bei der Grablegung wirkt ganz besonders die Concentration der Empfindung aller Anwesenden, die kaum Einem etwas Anderes erlaubt, als auf das schmerzlose An-

gesicht Christi zu blicken, oder seine durchbohrten Hände zu küssen. Das Einzige, was stören könnte, ist die schon erwähnte Neigung des Künstlers zum Horizontalen, wodurch das Auge, im ruhigen Verweilen auf einer Gestalt oder Gruppe gehindert, ziellos weiter gezogen wird.

Auf der dritten Wand das erste Bild umfaßt Auferstehung und Erscheinung Christi im Garten. Das Grab, ein antiker Sarkophag, ist geöffnet, und aus ihm steigt der Ueberwinder von Tod und Hölle mit einer Würde und Hoheit, die für jeden andern Sieg zu groß sein würde. Der rechte Fuß steht noch im Sarge, der linke tritt auf dessen Rand; in eine Tunica gekleidet, durch die man an einer geöffneten Stelle die Seitenwunde sieht, umgibt ihn außerdem ein weiter Mantel, den er über die Linke, die die Kreuzesfahne trägt, geworfen; die ganz freie Rechte streckt er aus, als wiese er damit den letzten Schatten des Todes zurück; ein Strahlennimbus umgibt die ganze Gestalt; sein Angesicht ist Freude. Von den Kriegsknechten ist wenig übrig geblieben, doch sieht man neben den Fragmenten eines Erschrockenen auch einen Schlafenden, was mir aufgefallen, da ich auf ältern Darstellungen nur die erstern gesehen zu haben mich entsinne. Recht ans Gemüth geht der Maler wieder mit der nebenstehenden Gruppe, wo von den Frauen, die mit Spezereien gekommen, den heiligen Leichnam zu balsamieren, und neben dem Grabe stehen, Magdalene sich auf die Erde geworfen und flehend und bewegt die Hände nach dem ihr wohlbekannten Gärtner ausstreckt, der aber das räthselhafte noli me tangere durch eine abwehrende Händebewegung fest ausspricht, während in dem nach ihr gewandten Gesicht und Oberkörper das Zeichen liegt, wie schmerzlich ihm selbst das Verbot ist.

Auf dieses Bild folgt die Himmelfahrt. Christus steht, von musizierenden Engeln umgeben, in der Höhe auf einer Wolke. Unten stehen und knieen die Apostel und befreundeten Frauen und die Engel, die erstern auf ihre Bestimmung aufmerksam machend. Die Absicht, Christum in einer Verklärung darzustellen, ist durchgängig sichtbar, so, daß sogar Zeichnung und Färbung des Gewandes eine von den übrigen verschiedene Weichheit hat. Die ganze Gestalt Christi ist großartig, einfach, feierlich und unterscheidet sich mit der des vorangehenden Bildes wesentlich von den frühern, wo er überall als Lebender unter Lebenden auftritt. Dieses Bild ist am besten erhalten.

An der Eingangswand endlich ist noch, in engerm Raum, die Ausgießung des heiligen Geistes abgebildet. Man sieht die Apostel um Marien versammelt an einer Tafel sitzen und den Geist in bekannter Gestalt über sie kommen; unten, gleichsam auf der Straße vorübergehend, die spottenden Juden, an welchen bei einer vom Rücken gesehenen männlichen Figur ein Haarzopf auffällt.

Rings um die Bilder laufen arabeskenartige Einfassungen, in denen, wie in der gleichzeitigen Architektur, antike und romantische Elemente verbunden sind.

Einzelnes betreffend zeigt sich Niccolo in diesen Bildern als einen geübten Meister. Die Contoure sind mit breitem Pinsel fest gezeichnet, wodurch sich die immer im Licht gehaltenen Figuren zu modellieren scheinen. In den Verzierungen geht diese Gewandtheit des Zeichners bis zur Vollkommenheit. In den Gestalten hingegen, in den Körperformen fehlt es, wie allen gleichzeitigen Malern, an Correctheit, die Finger sind etwas lang, nach der Spitze zu geschwollen, der Oberkopf sitzt selten ganz richtig auf dem

Gesicht, und vor allen sind es die Augen, deren perspectivische Ansichten ihm selten gelungen sind; die Augenlieder umschließen in der Dreiviertelsansicht nicht mehr das Weiße, und der Augapfel findet sodann seine Rundung nicht. Dagegen haben alle Gestalten ein rechtes Ebenmaß; die Glieder hängen wohl zusammen, und die Bewegungen sind immer von schlagender Richtigkeit, sodaß sich eine Hand z. B. um keine Linie verrücken ließe, ohne die Bedeutung derselben zu schwächen oder zu nehmen, ein Umstand, den die bisherigen italienischen Herausgeber von dergleichen ältern Kunstwerken übersehen zu haben scheinen. Gerade in dieser Reinheit der Motive zeigt sich Niccolo als einen der bedeutendsten Künstler seiner Zeit. Die Gewänder sind alle wohl durchdacht und in einem einfachen Styl gezeichnet, ohne Zufälligkeiten, und unterstützen überall die Deutlichkeit der Form und Bewegung; alle Ausgänge sind klar bezeichnet, die Brüche sanft, doch bestimmt ausgerundet.

Eine durchgehende Eigenheit des Meisters ist die bei jugendlichen Köpfen immer etwas lange Oberlippe, sehr runde Nasenspitze und das ein wenig vorgebaute Kinn; letztres sehr auffallend beim Johannes; eine Wunderlichkeit sind die bei den schwebenden Engeln in Wolkenflocken ausgehenden Gewänder.

Was die Malerei betrifft, so ist, wie überall in der Schule Giotto's, auf wirkliches Colorit keine Rücksicht genommen, doch sind die Localtöne bei männlichen und weiblichen Gesichtern mit Bestimmtheit unterschieden und haben alle einen zwar lichten, aber doch warmen Ton. Die Vermalung ist vollkommen und zeigt einen seiner Kunst ganz mächtigen Meister. Die Farben sind in Tempera auf trocknen Grund aufgetragen, doch halten sie feuchtes Abwaschen

aus. Wahrscheinlich haben Ueberschwemmungen der Stadt durch den Arno, die oft vier bis fünf Schuh hoch das Wasser in den Klosterhof und Capitelsaal getrieben, am meisten zur Verderbniß der Gemälde, die glücklicherweise nicht unter Restaurationen gelitten haben, beigetragen.

Die Inschrift, die uns über den Autor und die Zeit der Entstehung des Werkes belehrt, befindet sich rechts vom Eingang an einem Tragstein der Decke und heißt:

Niccholaus Petri pictor de Frorencia hoc depinsit opus MCCCLXXXXII.....

Noch ein paar unleserliche Buchstaben bezeichnen vielleicht den Monat. Aus einer Inschrift am Eingang lernen wir auch die Veranlassung der Gemälde und ihren Besteller kennen. Diese heißt vollständig:

✝ Hoc capitulum quoad intra totum datum est honorabili viro Laurentio Ciampolini et suis heredibus in perpetuum pro sepultura per capitulum provinciale fratrum minorum provincie thuscie et per consilium omnium fratrum discretorum pisani conventus ita quod infra claustrum dicti capituli nullus unquam possit sepeliri sine ipsius Laurentii et suorum heredum licentia et assensu. haec autem concessio facta est a. d. 1390 die 20. mensis aprilis, qui Laurentius fecit ipsum capitulum pictura et sedilibus adornari.

Aus dem „fecit adornari“ geht hervor, daß Niccolo 1390 schon in voller Thätigkeit war und nicht, wie es scheinen könnte, in zwei Jahren die ganze große Arbeit vollendet hat.

Ein zweites Werk dieses Meisters fand ich in Prato und bei wiederholtem Besuch die beglaubigende Inschrift dazu. Im Franziskanerkloster dieser Stadt findet man im Kreuzgang eine, jetzt offene, Halle, die ehedem mag als

Capitelsaal gedient haben, ganz mit Malereien ausgeschmückt, von denen einige noch gut, andere doch leidlich erhalten sind. An dem Kreuzgewölbe der Decke sieht man auf dunkelblauem, mit Sternen besäeten Grunde die vier Evangelisten, große, großartige Gestalten voll tiefen Ernstes im Ausdruck und von edler, plastischer Form der Gesichtszüge und der Gewandung. Die Färbung ist tiefkräftig (jedoch ohne absichtliche Annäherung ans Natürliche), die Zeichnung, mit Ausnahme der zu großen Hände, verhältnißmäßig correct, die hohen gewölbten Stirnen und offenen Augen ziemlich frei von giottesken Einfluß und ein deutliches und nicht unglückliches Bestreben nach Abrundung sichtbar. Eine Eigenheit sind die kleinen zerbröckelten Wölkchen, auf denen die Heiligen stehen, und neu für mich war der Gegensatz zwischen Johannes und Lukas, von denen letzterer als der jüngste dargestellt ist, was, wenn auch Ersterer meist als Greis vorkommt, sich doch in dieser Entschiedenheit als ein Uebergang von symbolischer zu historischer Bezeichnung herauszustellen scheint. Den Meister kenne ich nicht; die Arbeiten dürften ins Jahr 1420 fallen; sie sind später in den ältern Grund eingesetzt, von dem sie sich durch sichtbargewordene Nähte scheiden, welche die Gestalten in weitem Bogen umschreiben.

Auf der Hauptwand, dem Eingang gegenüber, an der man noch die Spuren eines Altares sieht, der, so weit er früher gereicht, die des Bildes mag zuerst vertilgt haben, sieht man die Ueberreste einer Passion in gewöhnlicher Weise, jedoch ohne die Schächer, dargestellt. Schmerzlich sinkt die Mutter am Kreuz zusammen, das Magdalena umfaßt; oben fliegen um dasselbe klagende, gewandzerreißende, blutauffangende Engel, wie auf dem pisaner Bilde und andern. Denn das Bedürfniß eigner und neuer Erfindung erwacht erst

später in der Kunst, die es anfangs mit ganz anderen Dingen zu thun hatte und hauptsächlich nur da wirklich erfand, wo kein Vorbild vorhanden. Neue, wahrscheinlich durch die Namen der Besteller bedingte Theilnehmer an der Klage ums Kreuz sind zur Linken, der Erzengel Michael mit einer Kugel und dem Schwert neben einem heiligen Bischof im Bernhardinergewand; die entsprechenden Gestalten auf der andern Seite hat die Zeit ausgewischt. An der Wand zur Rechten vom Eingang sind drei bedeutende Momente aus dem Leben des Matthäus dargestellt. Die Kunst, den gegebenen Raum mit dem bestimmten Gegenstand auf eine angemessene und schöne Weise auszufüllen, als deren Meister Giotto zu ehren, ist nicht überall mit Bewußtsein in seine Schule übergegangen, und wie wir früher Niccolo (in der Gefangennehmung Christi) sich zu einer Ueberfüllung verleiten gesehen, finden wir ihn hier in dem obersten der drei Bilder, auf welchem er die Berufung des Matthäus zum Apostelamte dargestellt, zerstreuend. In der Mitte an einem langen Tische sitzen zwei Zöllner vor Geldsäcken und Haufen. Der übrige Raum des ziemlich weiten Zimmers ist leer. Außerhalb der Wand desselben, die im Durchschnitt angegeben ist, sieht man links Matthäum, der — eine sehr kurze Gestalt — mit halber Kniebeugung sich zu Christo wendet, welcher in Begleitung dreier andrer Jünger (Johannes, Jakobus, Andreas) durch eine leichte Handbewegung nach dem im andern Arm liegenden Evangelium den Zweck andeutet, für den er jenen wirbt. Die Auffassung ist sehr würdig und einfach, doch weniger tief zu nennen. Auf der andern Seite vor der Zollstube sieht man drei Männer, wahrscheinlich ehemalige Freunde Matthäi, aus deren Geberden man deutlich die Mißbilligung des von ih-

rem Gefährten gethanen Schrittes herausliest, eine Stimmung, die auch die Zöllner am Tische theilen. Es ist leicht zu erkennen, daß eine so in die Breite eines gedrückten Dreiecks gezogene Darstellung eines ganz einfachen Gegenstandes, zumal bei mangelhaftem Vortrag, nicht von erheblichem Werth ist, so wenig als die untergeschriebenen lateinischen Distichen auf Classicität Anspruch machen können, die zur Erklärung des Bildes dienen sollen, für unsre gegenwärtigen Zwecke indeß ohne Belang sind *).

Wie nun in dem bezeichneten Bilde die Vorzüge fehlen, die wir an Niccolo sonst gewohnt sind, so kommen in dem darunter befindlichen, linker Hand, neue hinzu, die an den andern Darstellungen weniger hervortreten, nämlich außer der Deutlichkeit und dem guten Verhältniß der Anordnung, dem treffenden Ausdruck der Mienen und Bewegungen noch ein besonderes Talent für Schönheit, das in späterer, entwickelter Zeit ganz Vollkommenes geleistet haben würde. Der dargestellte Gegenstand erklärt sich, wie der folgende, aus der Legende von Matthäus und ist die durch Letzteren an einem verstorbenen Königskinde ausgeübte wunderbare Wiedererweckung, der zufolge die Aeltern zum Christenthum übertraten. Mit dem Ausdruck einer inneren Machtvollkommenheit und der segnend ausgestreckten Rechten steht der Heilige vor der Bahre neben dem mit großer Gemüthsruhe den Ausgang abwartenden König und umgeben von Männern, mit denen uns der Meister — obschon sie nicht von seiner Hand gemalt sind — schon am Oelberg in Pisa bekannt gemacht, und deren Ausdruck nicht auf besondere Hinneigung

*) Ich habe sie in den „Nachrichten über einige bisher nicht bekannte Werke des Niccolo Petri", Kunstblatt 1834 abdrucken lassen.

zum Heiligen schließen läßt. Von der Bahre wendet sich nach ihm das eben erwachte königliche Kind — dessen Geschlecht sich weder aus der Darstellung, obschon es erwachsen ist, noch aus dem fast ganz verwischten Vers darunter errathen läßt — mit sanft gefalteten Händen und einem Blick unsäglicher Freude und Dankbarkeit, der sagt, es habe inzwischen nichts Besseres als das Leben kennen gelernt. Daneben knieen die Königin und eine andere Frau, zwei schöne anmuthige Gestalten mit dem Ausdruck eines zartbewegten, tiefen Gefühls, umgeben von einem ganzen Chor lieblicher Frauen, auf das anspruchloseste als die Zierde des ganzen Bildes eingeflochten.

Das Nebenbild zeigt das Martyrthum des Heiligen, das er, wenn ich die Unterschrift recht verstehe, auf Ithaka, der Legende nach, während er Messe las, erlitten, wo er auf Befehl des römischen Proconsuls (?) (praesulis hitaci) meuchlings ermordet wurde. Die Handlung ist gut ausgedrückt und lebendig dargestellt: man sieht den Gewalthaber links seine Schergen entsenden, den Apostel am Altare mit der heiligen Handlung beschäftigt, während herzustürzende Mörder ihm die Schwerter in den Rücken stoßen und der erschrockene Ministrant bang entflieht. So lobenswerth die Composition indeß ist, so wenig erfreulich ist die Ausführung, wie es scheint von einem Gehülfen besorgt, und selbst da, wo man des Meisters Hand erkennt, flüchtig.

Die gegenüberstehende Wand ist mit Bildern aus dem Leben des heiligen Antonius geschmückt gewesen, doch hat eine später eingebaute Glockenstube wenig davon übrig gelassen. Man sieht eigentlich nur noch einen Theil der Lünette, in welcher der junge Antonius das Haus verlassend und seine Habe unter die Armen vertheilend dargestellt ist, eine Scene,

in der sehr unzweifelhafte Reminiscenzen aus dem täglichen Leben vorkommen. Seine Gestalt ist angenehm, wie die Geberden der Andern sprechend, und die Ausführung keck und kräftig. Auf einem andern Feld unten zur Rechten ist die Apotheose des Antonius vorgestellt, eine ganz unbedeutende Arbeit. Unerklärlich, aus welchem Grunde, hat der Meister das Landschaftliche, womit es ihm unter keiner Voraussetzung möglich gewesen Lob zu ernten, in jenem Bilde vorherrschen und seinen Heiligen darin als eine Mückenerscheinung verflattern lassen.

Auf der Wand endlich über dem Eingang sieht man, wenigstens bei Sonnenschein, in architektonischer Umgebung, in der Weise wie in Pisa den heiligen Florenz und Giov. Baptista, eben den Letzteren und drei andere Heilige, und darunter entdeckte ich die Schrift:

Niccholo di piero cierini dipintore
Fiorentino pinse qui con suo colore.

Das ganze Werk ist auf die mehrfach erwähnte Weise al secco gemalt; ob früher oder später, als das pisaner, will ich nicht entscheiden, vermuthe aber — trotz der größeren Flüchtigkeit, die Folge äußerer Umstände sein kann — früher. Der Gebrauch, in die nach Maßgabe der Absicht oder des Vermögens ausgeführten und etwas flau gewordenen Formen mit rother Farbe feste, ja starke Contoure zu zeichnen, ist hier ganz besonders vorherrschend; im Uebrigen der Technik aber keine besondere Abweichung sichtbar.

Die Malereien in Florenz, welche ich unbedingt für die Arbeiten Niccolo's halte, befinden sich in der Sacristei von S. Croce, eingangs an der rechten Seitenwand. Sie sind vortrefflich erhalten und gewähren mit ihren lichten, kräftigen Farben und den reichen Verzierungen einen sehr

angenehmen Anblick, wenn schon zu keiner Zeit ihre Wi
kung durchaus ergreifend sein konnte. Die Darstellung
umfassen in vier Bildern den gewöhnlichen Cyklus der Pa
sion, Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung und Himm
fahrt. Die Anordnung geht von der Linken zur Recht
und stellt das letzte Bild in den obersten dreieckigen Raun
unter dem das Viereck in drei Theile für die übrigen dr
Bilder getheilt ist. Die Vergleichung mit den pisaner B
dern drängt sich sogleich auf, die ich unbezweifelt für spät
halte. Unausgebildet, obschon in bestimmter Andeutung, li
gen alle Motive, wodurch die Passion im Capitelsaale Ei
druck macht, da, und wir werden in den Stand gesetzt, da
Eigenthümliche des Meisters, die Richtung seines Gemüth
und Talents nur um so bestimmter kennen zu lernen. E
entschiedener Ernst der Auffassung, der ihm nicht erlaub
von seinem Gegenstand abzuweichen oder eine neue, w
gar entgegengesetzte Empfindung in die einmal angereg
Stimmung zu bringen, unterscheidet ihn von einem groß
Theil seiner Zeitgenossen und Vorgänger, die, wenn sie si
einmal mit der Hauptsache abgefunden, den etwa übr
gen Raum zu anderweitigen gefälligen Zwecken, zu Gruppe
aus dem Leben und dergl., benutzten, ein Brauch, der spät
verderblich genug auf die Entwickelung der Kunst im Al
gemeinen eingewirkt.

Die Anordnung des ersten Bildes, der Kreuztragung
gleicht ganz der in Pisa. Christus, halb gebogen unter de
Kreuzeslast, wendet sich nach der rechten Seite den nachfol
genden Frauen zu, denen ein Kriegsknecht den Weg vertritt
Die Gesichtszüge haben nicht die Schönheit, durch die di
Frauen im pisaner Bilde sich auszeichnen, und die Stärk
des Gefühls ist mehr noch in der allgemeinen Haltung, vor

züglich bei der mit beiden nach oben geöffneten Händen und mit weit vorgestrecktem Oberkörper nach Christus verlangenden Mutter, ausgedrückt. Der Kreuzesbalken, der in Pisa hoch in die Luft hinausreicht, durchschneidet hier in fast horizontaler Richtung das Bild; die Physiognomien der Juden und Kriegsknechte darüber sind zwar schwächer, doch dieselben, die wir aus der andern Arbeit kennen; auch sie scheint derselbe Schauer zu fesseln, dieselbe Angst vorwärts zu treiben. Nirgend eine abweichende Gemüthsstimmung, kein Zorn, kein Spott, keine frevelnde Schadenfreude; selbst der Kriegsknecht, den wir gewöhnlich den ermattenden Christus mit empörender Roheit vorwärts drängen sehen, faßt hier, die Last erleichternd, mit der einen Hand unter das Kreuz, während die andere, die angedeutete Bewegung des Forttreibens auszuführen, sich scheut.

Das zweite, oder Mittel-Bild ist eine Kreuzigung, oder vielmehr ein Christus am Kreuz, an dessen Fuß man zwei Marieen und Johannes zur Linken, drei neuere Heilige, darunter den heiligen Ludwig, zur Rechten sieht. Diese Arbeit trägt nicht das Gepräge des Niccolo, und halte ich sie für etwa 20 Jahre älter, obschon die Unterschiede nicht gerade schneidend sind. In der Sacristei Ognisanti ist ein ähnlicher Crucifixus mit Heiligen an die Wand gemalt, mit welchem gegenwärtiger eine große Uebereinstimmung zeigt. Dieser findet sich gerade über einer Thür, und es ist nicht undenklich, daß es früher allein gemalt und erst später Beweggrund zur erweiterten Darstellung der Passion wurde, in Niccolo welcher, wenn er nicht durch bestimmte Vorschriften gebunden war, die Kreuzigung in andrer Form aufgenommen haben würde.

Im dritten Bilde, der Auferstehung, tritt der eigen-

thümliche Sinn Niccolo's wieder kräftig auf. Die Entschiedenheit seiner Empfindung läßt ihn hier den Sieg über den Tod und die Befreiung des Gesalbten des Herrn mit einer solchen Gewalt und Majestät vorstellen, daß darüber hinaus in dieser Auffassungsweise keine vollendetere Darstellung möglich und die Abänderung derselben im pisaner Bilde, aus einem aufschwebenden Heiland in einen aufstehenden, gewiß bei ihm räumlich bedingt war. Christus schwebt, die Rechte erhoben, mit der Linken die Kreuzesfahne haltend, über dem geöffneten Sarkophag; zerstreut und zerschlagen liegen die Kriegsknechte am Boden; ein Chor von Engeln, je drei von jeder Seite, umgeben anbetend und lobsingend den Auferstandenen.

Die Himmelfahrt ist in den sehr ungünstigen obern Raum eines ganz flachen Dreiecks gezwungen, doch hat sich der Meister zu helfen gewußt. Christi Gestalt steht schwebend in der Mitte, zu beiden Seiten knieen Maria und die Apostel, und die beiden Engel sind wie in Pisa unter die beiden Partieen getheilt, und daß einer von ihnen, nach dessen Rede Johannes, gerade wie im pisaner Bild, sich umwendet, mit ins Knie gesunken. Die Gemälde sind von breiten Verzierungen in dem antik-romantischen Geschmack umgeben, in welche, in damals üblicher Weise, die Bilder einzelner Propheten, Sibyllen und andrer Heiligen eingeflochten sind. Unmittelbar unter dem Gekreuzigten ist in so kleinem Randfelde eine Opferung Isaak's dargestellt. Eine große Menge, freilich oft fast erloschener, Inschriften sind in den Randverzierungen angebracht; ob in einer derselben eine Nachricht über den Autor und die Zeit der Entstehung sich befinde, war mir bisher bei der Höhe des ganzen und bei sonst mangelnden Hülfsmitteln zu erforschen noch nicht möglich.

Über das technische Verfahren bei den Mauergemälden des vierzehnten Jahrhunderts.

Man hat sich daran gewöhnt, alle ältern Mauergemälde Fresken zu nennen, nur hie und da macht man noch einen Unterschied zwischen fresco und buon fresco, ohne jedoch sichere Kennzeichen zu haben; Herr von Rumohr *) nimmt „Kalk und Gerüste" im Contract des sieneser Magistrats mit Meister Martin schon für Bürgschaft für die Ausführung in Fresco, was in jedem Fall gewagt ist.

Trügen mich die bisherigen Erfahrungen nicht, so ist die Kunst der Frescomalerei, wie sie in unsern Tagen wieder ausgeübt wird, und die Vasari mit Recht „die meisterhafteste und schönste, die männlichste, sicherste, resoluteste und dauerhafteste" nennt, nicht so früh im Gebrauch gewesen, als man gewöhnlich glaubt, in Toscana wenigstens, namentlich in der Giotto'schen Schule, erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts übergangsweise entstanden, und hat dann durch Masaccio, Filippo und Ghirlandajo ihre Vollendung erreicht. Deren Verfahren, dessen auch wir uns bedienen, ist kürzlich dieses: Auf den stark angefeuchteten rohen Bewurf der Wand, auf welche das Bild

*) A. a. O. II, S. 226.

kommen soll, wird von einem Mörtel (von zwei Theilen Flußsand und einem Theil fetten Kalk) so viel angetragen, als zum Grund für das Stück Malerei nöthig ist, das man des Tags auszuführen gedenkt. Das einzige Bindemittel ist Wasser, die Farben dringen in den Grund ein und erhalten durch Krystallisation des Kalks ihren Halt; der nicht oder nicht ausführlich bemalte Grund wird mit Schonung des fertigen abgestochen, jedesmal an die Kanten der frische Bewurf neu angesetzt und so Stück für Stück, wie bei musivischer Arbeit, das Ganze fertig gemacht. Dies ist das Verfahren der ältern Meister des 14. Jahrhunderts zuverlässig nicht. So weit meine Erfahrungen reichen, wurde von Giotto, und in seiner Schule bis um 1350 nur auf trocknen Grund gemalt; um diese Zeit hat man angefangen, ins Nasse zu malen, jedoch ohne die Arbeit auf diese Weise vollenden zu können, und von da an hat man, indem man immer kleinere Stücke auf einmal zu malen sich vornahm und in Erfahrung gebracht, daß, wenn die Farbe eine Zeitlang angezogen, man weiter arbeiten könne, den Uebergang zur wirklichen Frescomalerei gefunden. Daß man diese am Anfang des 15. Jahrhunderts noch nicht allgemein kannte, geht deutlich aus dem „Tractat über die Malerei" von Cennino di Drea Cennini hervor, der es als eine bekannte Sache ausspricht, daß Alles, was man in Fresco male, ins Trockene vollendet und retouchiert werden müsse *).

---

*) Di Cennino Cennini Trattato della pittura, ed. G. Tambroni. Roma 1821. Cap. IV. Lavorare in muro bisogna bagnare: smaltare: fregiare: pulire: disegnare: colorire in fresco: trarre a fine in secco: temperare: adornare: finire in muro.

Ibidem Cap. LXXVII. E nota, che ogni cosa che lavori in fresco vuole essere tratto a fine e ritoccato in secco con tempera.

Ehe ich jedoch näher auf das Verfahren eingehe, will ich versuchen, über allgemeinen Gang der Entstehung der alten Gemälde und über die Bildung der Künstler einigen Aufschluß zu geben, wobei ich hauptsächlich das erwähnte Werk des Cennino als Quelle benutze, und nur bedaure, daß uns keine künstlerische Arbeit dieses Meisters bekannt geworden, die uns lehren könnte, wie allgemein oder wie persönlich seine Lehren und Ansichten sind *).

Die Kunst in spätrer Entwickelung stellt nicht nur die Ausführung, sondern schon die erste Auffassung eines beliebigen Gegenstandes als Eigenthum des Künstlers hin, so daß Benutzung fremder Anschauungen wie ein geistiger Raub betrachtet wird. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied der neuen Kunstperiode von einer frühern, in welcher der Gedanke erst anfing in seiner Bedeutung erkannt zu werden. Mit dem Gegenstande war früher in den meisten Fällen zugleich seine Auffassung gegeben, diese war mit ihm eins, ja durch jene geheiligt, auf die Weise wie noch heut zu Tage in der griechischen Kirche, und zwar nicht nur in den Formen des Gesichts, in der Bekleidung, in der Farbe der Gewänder, sondern ganze Bilder, wie die Geburt, die Taufe, die Kreuzigung Christi ꝛc., gehen gleichsam stereotyp noch durch das ganze 14. Jahrhundert, und

*) Herr v. Rumohr gibt zwar an, die Gemälde der Seitencapelle in S. Francesco zu Volterra seien von ihm, und alle Welt in Volterra sagt's, obschon deutlich in der Ueberschrift derselben, die mit einer Leiter zu erreichen, zu lesen ist:

a. e. u. 1410 aloghorono questi della conpangia tutte queste istorie a Cenni di Francesco di Ser Cienni da Firense ecieto quatro vangelisti sono da Jacopo da Firense. Ich wüßte auf keine Weise Cennino di Drea (Andrea) Cennini und Cienni di Francesco di Ser Cienni in einen Namen zu bringen.

die größten und begabtesten Meister, wie selbst Giotto, folgen, wo sie welche vorfinden, willig und ohne Reflexion der Ueberlieferung, auf deren möglichst vollkommene Ausbildung zunächst der Sinn gerichtet war. Es ist dies charakteristisch für die Zeit, die, objectiver als die spätere, sich für die Sache selbst, nicht für ihren Wiederschein in dem einzelnen Menschengeiste interessierte; charakteristisch für die Kunst, die, indem sie bei geringerer Werthschätzung der Erfindungsgabe diese unbewußt übte, mit Bewußtsein aber die größte Kraft auf die Bewältigung des Stoffs, auf die Vollendung der Technik wandte, und so für die Darstellungen im Allgemeinen jene Wahrhaftigkeit und Naivetät gewann, mit welcher diese trotz aller äußern Mängel ihre Gewalt über das Gemüth ausüben und für welche ich kein treffenderes Gleichniß kenne, als die Bewegungen der Kinder, die, noch so unbeholfen, doch — da weder Gewohnheit noch Ueberlegung sie hervorgebracht — von der schlagendsten Richtigkeit sind. Diese Richtung war so tief begründet, daß nicht nur ältere Ueberlieferungen objectiv blieben, sondern auch neuere Erfindungen es sogleich wurden, sodaß wir noch im Anfang des 15. Jahrhunderts dieselben Gegenstände nach derselben Composition mehrfach ausgeführt wiederfinden.

Ganz damit übereinstimmend war auch das künstlerische Studium beschaffen. Denn wenn auch Cennino das Zeichnen nach der Natur, die Quelle der spätern subjectiven Bildung, besonders dringend anräth, so hatte dies doch nur geringen Einfluß auf die Erscheinung des Kunstwerks in Form, Beleuchtung und Färbung, für welche Regeln bestanden, bei denen man an die Wirklichkeit nur selten verwiesen wurde, ja wirklich nur in untergeordneten Fällen, etwa bei den „unvernünftigen Thieren, die sich in kein bestimmtes Maß noch Gesetz

fügen wollten, sodaß es am besten sei, sie nach dem Leben zu zeichnen *)." So erklärt sich auch nur der Aufenthalt, den die Kunst in ihrer weitern Ausbildung nach Giotto erdulden mußte, und die Herrschaft seiner Formen, seiner Färbung, seiner Manier. Wie fest verschlossen noch die Pforte der Natur war, sieht man aus Cennino's Anweisung, Berge zu zeichnen, die ihm doch in Florenz nahe genug vor Augen lagen, statt deren er aber zerbrochene Steine als Vorbild empfiehlt.

Ob dieser Aufenthalt in der Entwickelung, dieses Fernbleiben von der Natur nothwendig und heilsam für die Kunst gewesen, bleibt mit Recht einer ausführlichern Darstellung der neuern Kunstgeschichte vorbehalten; gewiß ist, daß der Einfluß der Natur auf die Kunst so mächtig ist, daß nur die begabtesten Geister ihn in seine Schranken weisen können; daß er in Italien anfangs vielfach nachtheilig gewirkt, und daß die ältere deutsche Kunst mehr oder weniger von ihm beherrscht und unterdrückt worden ist.

Das technische Verfahren bei Mauergemälden betreffend, so sehen wir an Stellen, wo dieselben ganz oder theilweise abgefallen, auf dem glatten Grunde darunter die Zeichnung des Bildes, breit mit dem Pinsel aufgezeichnet, oft sogar mit Angabe der Schattenpartieen. Die Maler haben also — und so lehrt es auch Cennino — vielleicht um Papier zu sparen, vielleicht um die Wirkung des Bildes, der Größe der Figuren an der bestimmten Stelle im voraus beurtheilen zu können, ihre Zeichnung auf dem untern

---

*) Cennino l. c. p. 67. Degli animali irrazionali non ti conterò, perche non apparai mai nessuna misura. Ritrane e disegna piu che puoi dèl naturale, e proverai.

Grund entworfen und somit sie gleich im voraus dem Untergange gewidmet. Ueber die Art und Weise des Uebertragens auf den eigentlichen Malgrund gibt Cennino keine ganz klare Auskunft; er schreibt vor, Quadrate über die Zeichnung zu ziehen, dieselben auf den frischen Bewurf überzutragen, und das Hineingehörige hineinzuzeichnen. Da aber die Zeichnung unter dem Bewurf steckt, so bleibt nichts übrig, als sie auf diesem von neuem zu fertigen, was einer Wiederholung der ganzen Arbeit ziemlich gleichkommt. Wahrscheinlicher ist mir, obschon Cennino es nicht angibt, daß sie sich des durchsichtigen Papiers, das sie kannten, auf ähnliche Weise bedient haben, wie wir es noch thun.

Bei den Malereien in Secco ist ohnehin die andre Weise nicht möglich. Hier wurde der ganze zu bemalende Grund mit einem Male, oder doch soviel angetragen, daß die verdeckte Zeichnung ganz unnütz geworden. Dieser Grund wurde, nachdem er gehörig ausgetrocknet, mit einer Tempera von geschlagenem Ei und Feigenmilch, oder auch blos mit Leim überzogen. Als Bindemittels der Farben bediente man sich entweder derselben Tempera, oder blos des Eigelbes. Prof. Branchi fand bei chemischer Analyse von Fragmenten der Wandgemälde des Taddeo Gaddi in Pisa Leim und Vergoldergips unter den Farben. Cennino gibt an, daß man auf solchen Gund auch in Oel malen könne. Ob dies wirklich vor oder zu seiner Zeit ausgeübt worden, weiß ich nicht zu sagen; auffallend ist mir immer ein von neuern Wandgemälden abweichender Fluß in den Farben der ältern, doch bin ich nirgend auf wirkliche Spuren von Oel gestoßen. Die Maler der Jakobscapelle in Pistoja, Bonaccurso und Alexo, haben bei ihrer Arbeit Oel gebraucht, wie aus dem sehr vollständigen Document des dor-

tigen Domarchivs (Entr. e. usc. dell' opera di S. Jacopo dal 1329—1361), welches sich bei Ciampi a. a. O. p. 145 abgedruckt findet, zur Genüge erhellt, wo mitten unter Ausgaben für Eier, Leim, Bleiweiß und Farben aller Gattung auch mehrmals „oleum lini seminis" vorkommt. Von diesen Malereien, die Vasari fälschlich dem Stefano zuschreibt, ist leider nichts mehr übrig; sie wurden 1786 überweißt; nur einzelne Fragmente davon sollen im Besitz des Herrn Giulio Amati in Pistoja sein, wovon ich nichts gesehen.

Diese Malerei al secco — mit verschiedenen Bindemitteln — halte ich für die herrschende bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts, wenigstens sind in dieser Weise die älteren Malereien im Campo santo zu Pisa, die Bilder des Taddeo Gaddi in S. Croce zu Florenz, und die sämmtlichen der spanischen Capelle ausgeführt. Ob Giotto eine andere Weise befolgt, läßt sich erst bei genauer Prüfung seiner Werke bestimmen, doch hebt sein treuer Schüler Taddeo darüber fast jeden Zweifel. Obschon nun diese Weise von Vielen, z. B. von Spinello, Antonio Veneziano, Niccolo Petri rc., auch späterhin beibehalten worden, so zeigt sich doch schon um 1350—60 eine neue, welche — von Cennino Frescomalerei genannt — doch nur den Uebergang zu dieser bildet.

Das Verfahren war folgendes: Man ließ sich beliebig viel Grund antragen, doch nicht wol mehr, als man des Tages zu bemalen sich vornahm; oft war es nur für einen Kopf, früher aber, wie sich aus den Nähten ergiebt, für eine ganze, ja für mehre lebensgroße Figuren. In den nassen Grund malte man mit Farben, deren Auswahl bestimmt war, da nicht alle dazu taugten. So von Tag zu Tag fortfahrend, gewann man ein al fresco untermaltes

Bild. Dieses überzog man nun mit einer Tempera, wie früher den leeren Grund, und führte es al secco zu Ende, wobei man sich einer jeden beliebigen Farbe, selbst des Lacks bedienen konnte.

Auf diese Weise sind die Malereien des Agnolo Gaddi in Prato und Florenz, die (dem Giotto zugeschriebene) Geschichte Hiob's von Francesco da Volterra im Campo santo, das (ebenfalls dem Giotto fälschlich zugeschriebene) Abendmahl im Refectorium von S. Croce u. s. w.

Das älteste Beispiel wirklicher Frescomalerei, das ich kenne, ist der Anfang der Geschichte der Genesis von Pietro di Puccio im pisaner Campo santo. Weitere Untersuchungen müssen lehren, ob an andern Orten, etwa in Umbrien, woher Pietro war, oder bei den geheimnißvollen Sienesern dieselbe früher im Brauch war.

Die Farbenauswahl beim Fresco war zuverlässig reicher, als sie Cennino angibt, da er die gebrannten Okker und Terra di Siena nicht kennt, welche gewiß im Gebrauch waren. Als Schwarz nennt er Reben- und Kernschwarz und Lampenruß; von Roth hat er mehre Gattungen, Sinopia, Cinabrese und Zinnober; ersteres scheint unser Caput mortuum zu sein, das zweite war eine bloße lichtere Mischung; alsdann Minium, und an der Stelle des Lackes, den man in Fresco nicht brauchen kann, gestoßenen Amethyst, der seine Farbe ganz ersetzt. Von dieser Farbe wissen wir heutzutage durchaus nichts. Für Gelb hat er außer lichten und dunklen Ocker einen harten Stein, Giallorino, von dem er aber nicht mit Bestimmtheit angibt, ob er gefunden oder gemacht wird (color artificiato ma non di archimia), dessen Intensivität aber bedeutend sein muß. Grün färbte man mit grüner Erde; und für Blau

hatte man, außer dem Ultramarin, noch ein sogenanntes azurro de la Magna oder de Memannia, was aller Wahrscheinlichkeit gemäß Kobaltblau war. Das Blau, wo es nicht stark mit Weiß vormischt vorkommt, namentlich bei ganzen Gründen, hat die Zeit in Roth verwandelt. Bei Cennini fand ich die Bestätigung meiner Annahme, daß das Blau sich nicht verwandelt, sondern abgefallen und die Untermalung, die man mit (Caput mortuum) Sinopia machte, allein übrig geblieben. Cennino schreibt diese Methode, das Blau roth zu untermalen, vor, sie hat sich aber als schlecht erwiesen und sollte deshalb ganz aus dem Gebrauch verbannt werden, was noch nicht durchgängig geschehen. Sehr wichtig für die Frescomalerei ist es, ein gutes Weiß zu gewinnen. Cennini gibt ein einfaches Verfahren an, den Kalk gehörig zuzubereiten, daß er zum Malen tauglich werde. Weißer, gut gelöschter Kalk wird mit Wasser angesetzt, welches acht Tage lang täglich abgeschöpft und durch frisches ersetzt wird. Dadurch verliert der Kalk etwas von seiner Fettigkeit. Nach der Zeit wird derselbe, in Kugelform geknetet, an der Sonne getrocknet, gerieben und wiederum geknetet und getrocknet, und erhält durch solche Wiederholung immer mehr Güte. Das so bereitete Weiß hieß Bianco di S. Giovanni und ist neuerdings bei unsern Frescomalereien wieder im Brauch.

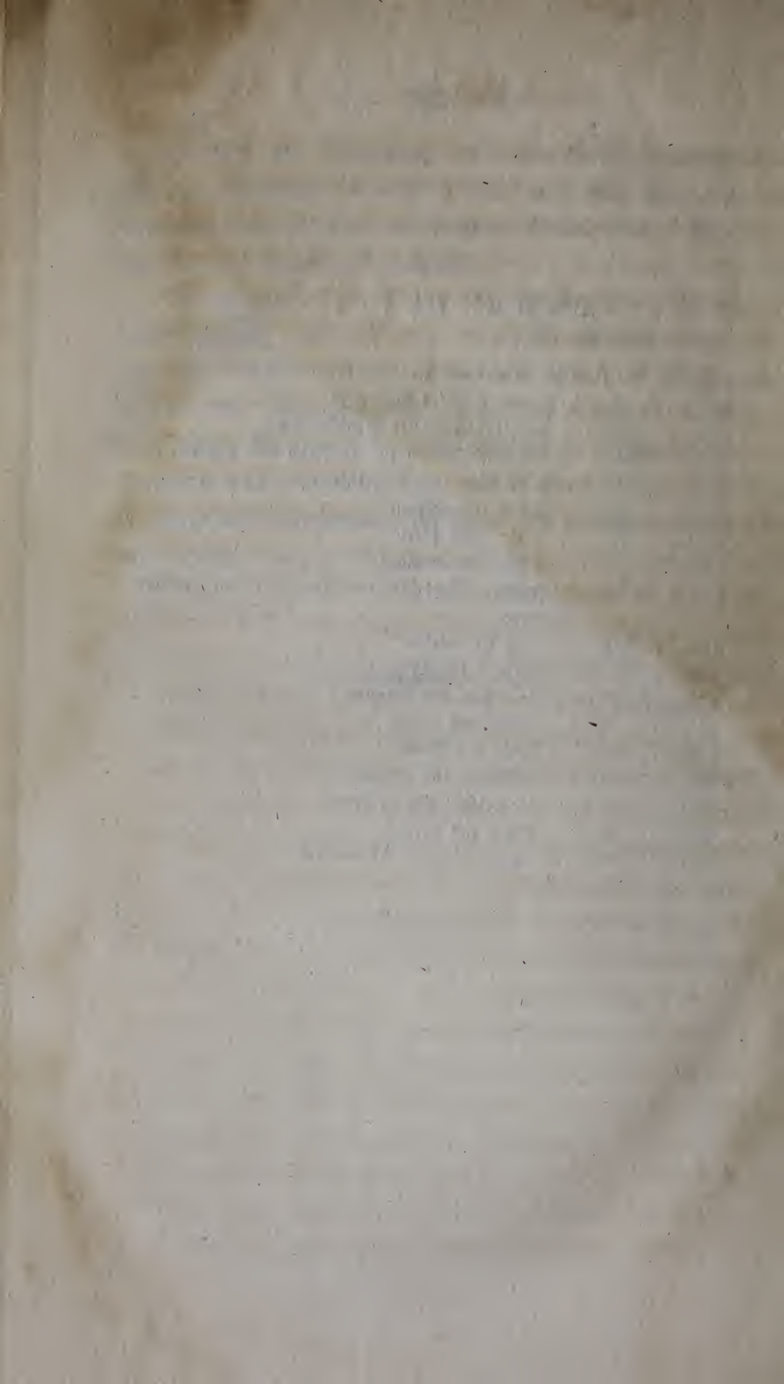
Die Palette gebrauchte man zu Cennino's Zeit noch nicht, sondern malte aus Töpfchen. Die Farbenmischung bestand aus drei Haupttönen, die man gut zu vermalen bemüht war; alsdann bediente man sich einer ganz hellen Mischung, um hohe Lichter, und einer ganz dunkeln, um tiefe Schatten anzugeben, und zwar wurde seit Giotto aus dem Licht ins Dunkle gemalt, während früher die entgegengesetzte Weise üblich gewesen zu sein scheint. Die Umrisse

wurden nach der Vollendung meist mit einer grünlich-röthlichen Mischung (verdaccio) oder auch mit Roth, die Augenlieder mit Schwarz nachgezogen, Nasen- und Ohrlöcher aber mit Dunkelroth ausgefüllt.

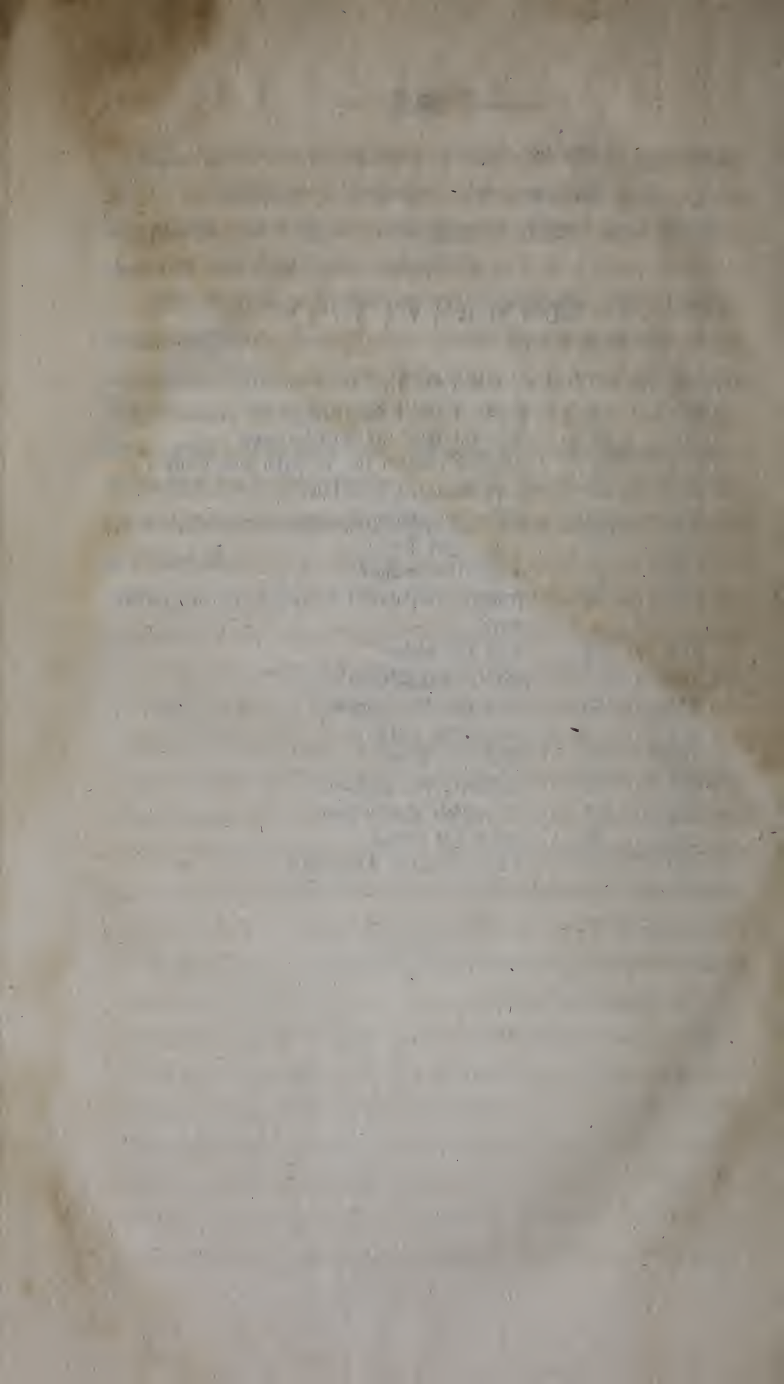
Die derartigen Anweisungen, die Cennino gibt, sind so handwerksmäßig, daß wir uns lieber seine allgemeinen Lehren zum Schluß vergegenwärtigen, in denen er Liebe, Ehrfurcht, Gehorsam und Ausdauer als die ersten Bedingnisse, Einsamkeit, Mäßigkeit in Essen und Trinken und den Umgang mit edlen Frauen als die Hauptbeförderungsmittel der Kunst den Jüngern derselben anpreist.

Druckfehler.

Seite 9	Zeile 30	statt	**F. Nicholaus** lies **S. Nicholaus**
= 10	= 15	=	diamentral lies diametral
= 13	= 27	=	Prädicanterm. lies Prädicantenm.
= 18	= 31	=	sie selbst ohnehin lies sie selbst sind ohnehin
= 29	= 18	=	Capitälern lies Capitälen
= 32	= 16	=	Schar lies Schaar
= 68	= 15	=	faccio lies fuccio
= 85	= 9	=	nichts lies weniges
= 111	= 19	=	früher gesprochen lies weiter unten sprechen werde
= 126	= 21	=	diese lies diesen
= 145	= 31	=	Nro. 2 lies Nro. 1
= 152	= 25	=	di segno lies disegno
= 156	= 9	=	Jabel lies Jabal.
= 197	= 31	=	Ding lies Bild.
= 200	= 27	=	Zeichners lies Zeichnens
= 209	= 27	=	in welcher lies in dem
= 218	= 24	=	Gund lies Grund
= 221	= 2	=	Memannia lies Alemannia



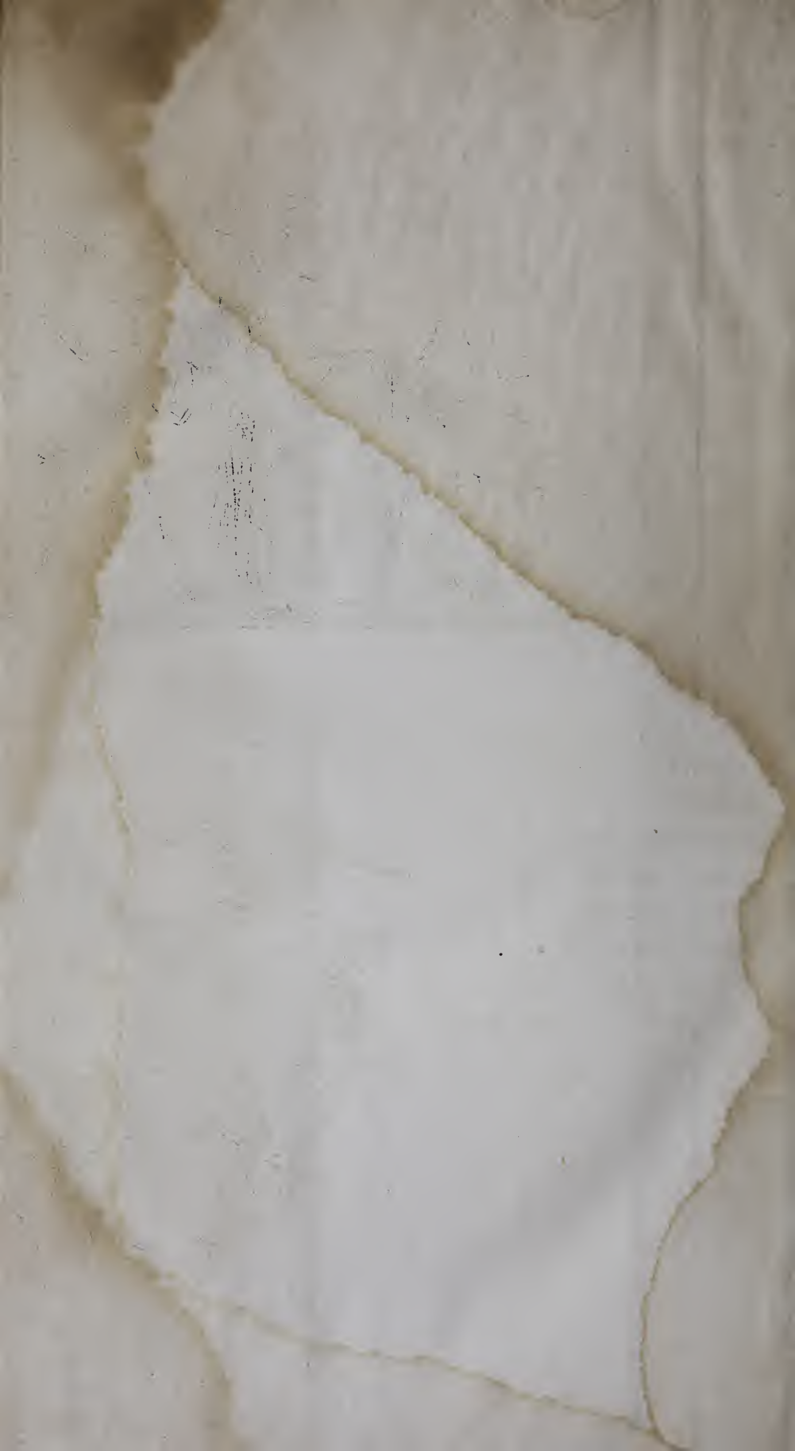




I.o 1.

2.





III. 1.

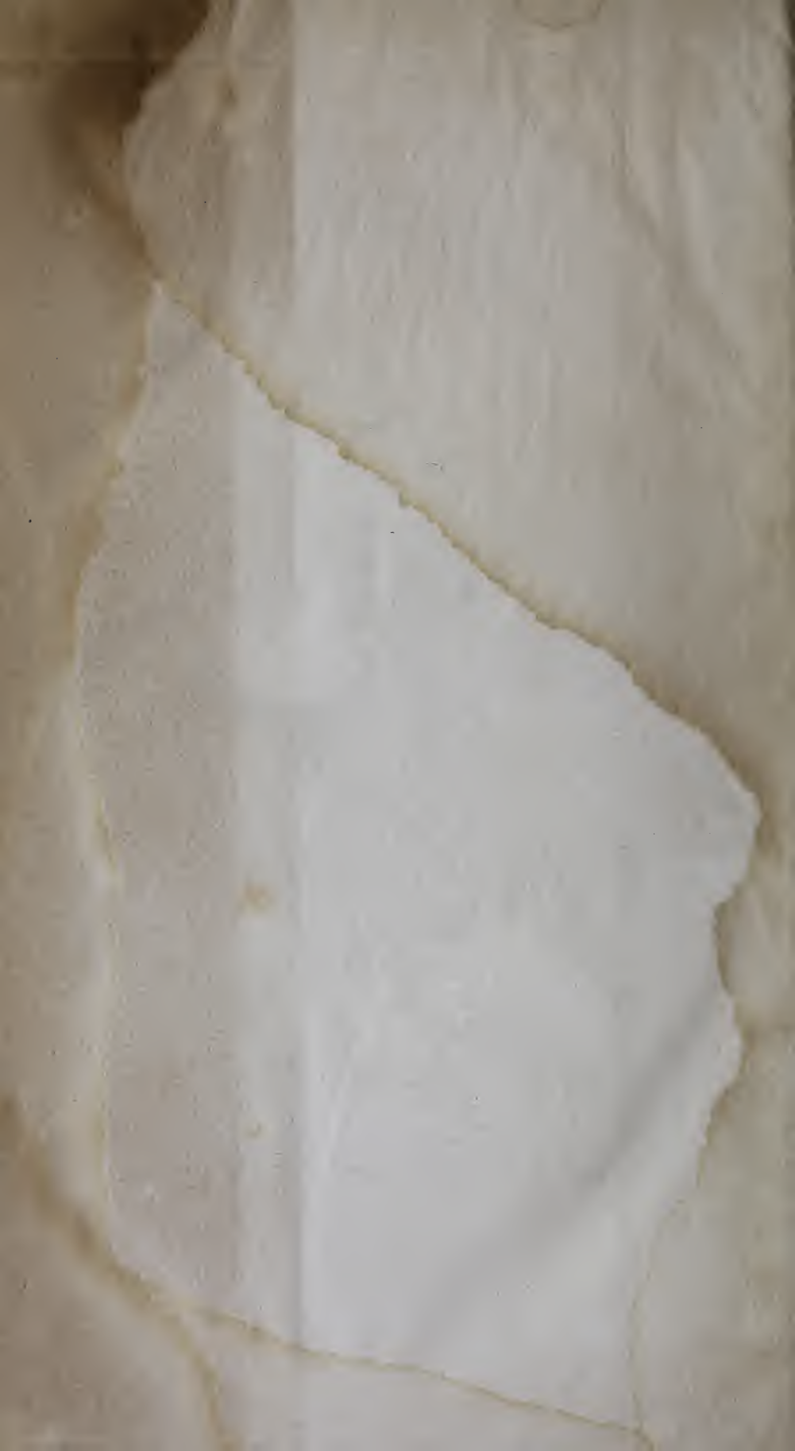
2.





IIII.





IV.







